



# الأعمال الكاملة علاء عبد الصبور

أقول لكم عن  
٦- المسرح والسينما

0119438



Bibliotheca Alexandrina





أقول لكم عن  
٦- المسرح والسينما

إعداد: أحمد صليحة ، محمود عبده

الإخراج الفني :

---

راجيه حسين



# الأعمال الكاملة

صالح عبد الصبور

أقول لكم عن  
٦- المسح والسينما



الهيئة العامة للكتاب  
١٩٩١



يتضمن هذا الجزء المقالات والدراسات المتصلة بالمرح والسينما ، وقد رتبت تاريخياً حسب صدورها ، وهذا بيان بالدراسات التي أعيد نشرها في كتب مستقلة •

- ١ - أول مسرحية واقعية عربية - أصوات العصر
- ٢ - انظر خلقك في غضب - مدينة العشق والحكمة
- ٣ - الميلاد الكاذب - حتى نقهر الموت
- ٤ - من هو الأب الشرعي - حتى نقهر الموت
- ٥ - أسطورة اليهودي القائل - حتى نقهر الموت •
- ٦ - المؤلف هو المسرح - حتى نقهر الموت
- ٧ - الكرادلة والمسرح - حتى نقهر الموت
- ٨ - الآباء والأبناء في مسرح ميللر - مدينة العشق والحكمة ،  
«حتى نقهر الموت»
- ٩ - ملاعب حلاق بغداد - حتى نقهر الموت
- ١٠ - عالم طبيعة لكنه برئ - حتى نقهر الموت
- ١١ - إعادة ترتيب البشر - حتى نقهر الموت

- ١٢ - الشر المضحك - مدينة العشق والحكمة
- ١٣ - القدر وراء الأفق - مدينة العشق والحكمة ، « حتى نقهر الموت »
- ١٤ - ثلاثة قرون من المضحك - مدينة العشق والحكمة ، « حتى نقهر الموت »
- ١٥ - حول المسرح الشعري - وتبقى الكلمة
- ١٦ - بريخت الجديد - وتبقى الكلمة
- ١٧ - مسرح شوقي الشعري - نبض الفكر
- ١٨ - لغة المسرح المصرى - نبض الفكر
- ١٩ - عدو القفاهة - مدينة العشق والحكمة ، أصوات العصر
- ٢٠ - كان مهرجا - مدينة العشق والحكمة ، أصوات العصر
- ٢١ - المرأة التى كرهت شكسبير - نبض الفكر
- ٢٢ - استعراض العطف - رحلة على الورق
- ٢٣ - نجوم العصر - أصوات العصر
- ٢٤ - ١٣ قصة متعوتى من أخراجها - أصوات العصر
- ٢٥ - اذا كانت هناك خطيئة فهى الحرب - رحلة على الورق
- ٢٦ - من رجل وامرأة الى رجل وامرأتين - رحلة على الورق

أولاً

المسرح



## هاملت والأفواه المصرية

شهدت في الأسبوع الماضي مسرحية هاملت يؤديها بعض هواة التمثيل من طلبة إحدى الكليات وهو كسب كبير للحياة المسرحية بلا شك ، إن تنطلق الأفواه المصرية بهذه التحفة الشكسبيرية الخالدة ، فهاملت منبع متجدد فياض فيه الغنى للنفس والثروة للوجدان على مدى العصور . ونحن في هذه المرحلة الحضارية احوج مانكون الى ان نقرب في حياء وتلف من هذا المعبد الشامخ . . . .

ومن الأقوال الشائعة أن هناك من المفاهيم لهاملت بقدر خالها من الممثلين والمخرجين وأن ممثل شكسبير يستطيع بقدر استبطانه للدور أن يخلق له مفهوما جديدا . . . .

وهاملت - في رأينا - انسان عادي ومسرحيته تراجيديا الرجل الاخلاقي . فهي قضية مثقف صغير يتطفل على انفعالاته اليومية عبء تراجيدى . ومايزال هذا العبء ينمو في داخلته حتى يفقده توازنه النفسى . وأود أن أنبه الى هذه الانفعالات اليومية لكى أشير الى جانب لم يبرز من جوانب هاملت . وهو هاملت المحب . . وبهذه المناسبة يقول بعض الدارسين أن دور روميو تخطيط ودراسة

لهاملت • وفي المسرح المصرى فشل ممثل دور هاملت فى أن يبرز لنا هاملت المحب فقد اصطبغت لهجته فى الحديث الى أوغيليا فى مشهد التمثيل يلون من اللامبالاة • وحتى فى مشهد القبر أخطاه الفهم •

أما مشهد الصلاة ، فنحن أميل الى أن سبب عدم القتل ليس هو كراهية هاملت أن يقتل كلوديوس أثناء الصلاة حتى لاتصعد روحه الى الله طاهرة • وهذا هو السبب الذى ذكره هاملت وإعيا أما السبب النفسى فهو كراهية القتل ذاته نتيجة لحساسية الشباب المثقف •

والملاحظة الثالثة تتردد فى كل تقديم لهاملت • وهى هل كان هاملت مجنوناً أو مدعى جنون ، وقد رسمه المخرج بين بين فهو تالف الأعصاب ولكنه غير مجنون • ونحن أميل الى هذا الرأى استطراداً مما سبق أن قلناه عن إنسانيته وعاديته فهاملت أساساً شاب ثروعه وتفاجئ نفسه الشابة البريئة التى استمدت تجاربها من القراءة — هذه التركة التراجيدية التى القاهها الشيخ على كاهله • وهو ليس مجنوناً ولكنه منسحق لما يرى من شرور •

أما أوغيليا فهى فتاة عادية رقيقة نشأت فى كنف بولونيوس الرجل العادى وهى تحب الأمير هاملت • ويتجه هذا الحب الى أن يتحقق فى الزواج وانجاب الاطفال • ولهذا فهى عاجزة عن تقدير مشاكله • وهى حين تجد انصرافه عنها الى مشكلته الكبرى لاتحاول أن تقترب من هذه المشكلة أو تتفهمها بل هى تسارع بالقطيعة وترد اليه هداياه • أما جنونها فهو جنون عادى أيضاً هادئ كنفسيها الهادئة البسيطة •

ولقد كان الاخراج شيئاً رائعاً فقد تعمق المخرج مهاد المسرحية • فلم يعتمد على الديكورات والمناظر بل قسم المسرح أعمالاً مختلفة فى مشهد الحديث بين الملكة والملك والأمير هاملت قبل سفر الأخير



الى انجلترا ، طفا الحديث على السطح امام اول سيطرة فاحس  
المتفرج بوضوح المشهد . ولاغرو فهو مكاشفة بالعداء ووقفة محتشدة  
بأعماق الصراع الدرامى تظهر سافرة لأول مرة بين الملك والملكة  
وهاملت واعتمد المخرج أيضا على المدرجات .

وقد كانت الحركة المسرحية مدروسة فيما يبدو - بعناية متعمقة  
فبدت غنية بالدلالات وكانت بعض السكتات المسرحية ذات جمال  
كلاسيكى خالص وهذا مما يدل على مدى الجهد الذى بذله المخرج .

الأب ١٩٥٦/٤

## التراجيديا ..

منذ أربعين سنة لم يكن موسم مسرحى فى مصر يخلو من مسرحية « أوديب » ، وهذه المسرحية تكاد تنافس الهرم الأكبر فى خلودها إذ انها كتبت قبل ميلاد المسيح بحوالى ٥٠٠ سنة ، وكاتب هذه المسرحية رجل يونانى اسمه سوفوكليس ، عاش هذا الرجل فى أثينا أكبر مدن الاغريق ، وكان سليل أسرة غنية فقضى طفولة ناعمة ، وتلقى العلم فى صباه على يد أفضل المؤدبين ، واشتغل فى شبابه وشيخوخته بالكتابة ، فلما اندركه الهرم قضى أيامه مكرما ومات فى التسعين ..

وقد تعجب لوجود مسرح فى اليونان منذ ٢٥ قرنا مع أن مصر فى القرن العشرين لا يكاد يوجد بها نشاط مسرحى يذكر .. ولكن عجبك يزول حين تعلم أن أهل أثينا لم يكونوا يعتبرون المسرح وسيلة للهو والتسلية أو حتى منبرا لبث الآراء الاجتماعية أو لعرض قطاع من الحياة على النظارة .. بل كان المسرح نشاطا دينيا نشأ فى حضن الدين كما نشأت جميع الفنون فى الحضارات القديمة وكان للمسرح أعياد سنوية ، وكان العيد الرئيسى يقع فى فصل الربيع

ويشترك فيه جميع السكان وكثير من الزوار ، وفى الأرض الفضاء  
كان يجلس حوالى ٢٠٠٠ شخص حلقات حلقات ، وفى وسط الحلقة  
يقوم المسرح الذى تعرض عليه الطقوس الدينية والرقص  
والتراجيديات ..

ولارتباط المسرح بالدين نجد ان التراجيديا اليونانية تهدف الى  
شئ واحد هو بيان عجز الانسان عن مواجهة القوى الغيبية التى  
تتحكم فى الكون ، ولما كان الاغريق وثنيين فقد كانوا يعتقدون ان  
الآلهة جميعا تقدر للانسان مصيره ، وقد تتعارض رغبات الآلهة .  
ويصبح الانسان وسط هذه النزوات الالهية كريحشة فى مهب الريح ..  
فالانسان اذن ضعيف امام دورة الحياة والموت ، وضعيف امام قوى  
الطبيعة ، وضعيف امام رغبات الآلهة ..

ان خلاصة نظرية التراجيديا هو قول سوفوكليس : ان مايحيط  
بالانسان اقوى من الانسان ..

« صباح الخير ١٤/٢/١٩٥٧ »

## •• أوديب ••

كان أرسطو الفيلسوف يحمل مسرحية أوديب فى كفه ، ويقول  
« هذه أعظم مأساة كتبها الانسان » .

وأوديب رجل يبحث عن حقيقته ، وقد قدرت عليه الآلهة  
قدرا غريبا ، أن يقتل أباه وأن يتزوج أمه ، فهرب من قدره . من بيت  
ملك كورنثة حيث نشأ كولى عهد له ، وأخذ يضرب فى الوديان وفى  
خلال رحلته زاحم رجلا عجوزا معه أربعة رجال على الطريق ، ولما  
رفع عصاه وأهوى بها على العجوز خر العجوز ميتا •• ودخل أوديب  
ثيبة ، وكانت بلدا بلا ملك ، ونصب أهلها أوديب ملكا عليهم وتزوج  
من ملكتهم جوكاست ، وأنجب منها ابنتين أنتيجون واسمين .

وأطمأن أوديب ، وظن أن الآلهة كانت تخرف ، وأنه قد أفلت  
من قدره ، ثم حل الوباء ، وباء انتشر فى ثيبة كالنار فى المهشيم ••  
وزهب كريون أخو جوكاست ليستشير الآلهة وعاد يقول :

« أن فى ثيبة جريمة لم يقتص من قاتلها ، وهى قتل الملك ، ولن  
ترفع الآلهة عقابها الا اذا اقتص من القاتل » .

واهتم أوديب الملك بالأمور ..

واخذت الأشياء تتكشف أمامه . لقد قتل الملك وهو فى رحلة خارج المدينة ، قتله شاب قوى ، وانزعج أوديب .. وجاء راع يقول لأوديب انك لست ابن ملك كورنثة .. ولكنك لقيط رأيته معلقا من قدميه على فرع شجرة ، واخذتني الشفقة فأخذتك الى ملك كورنثة العقيم الذى تبناك .. وازداد انزعاج أوديب عندما عرف أنه ابن لجوكاست من لايرس الملك المقتول .. وان الأقدار قد نفذت فيهم حكمها رغم محاولتهم اليائسة للهرب .. قال الوحي للملك والملكة : سيقتلك ابنك أيها الملك ، وستزوجينه أيتها الملكة ، فرموا به الى راع ليقتله فى الجبل ، ورق له قلب الراعى ، فأسلمه ملك ..

وعرف أوديب أنه رجل تمس ، ومدنس ، أنه زوج لأمه واخ لأبنائه ، وصاح ..

واحسرتاه ، استبان كل شيء ، أيها الضوء ! أيها الضوء  
لعلى أراك الآن للمرة الأخيرة ..

ثم فقا عينيه ، أما جوكاست فقد قتلت نفسها .. وانتهت المسرحية ورئيس الجوقة يقول :

لا ينبغي أن نقول عن أحد من الناس انه سعيد قبل أن يقضى  
الساعة الأخيرة من حياته دون أن يتعرض لشر ما !!

« صباح الخير ١٩٥٧/٢/٨ »

## الديكور المسرحي

فى مسرحية تاجر البندقية لشكسبير مشهد جميل من النجوى بين لورونزو أحد أبطالها وبين جسيكا فتاته • وهما يتناجيان فى ضوء القمر • ولم يكن المشاهد فى زمن شكسبير يستطيع أن يعرف أن الليلة قمرية صافية السماء الا اذا انصت الى الحوار الذى يتردد على المسرح ، وفى بعض الأحيان كان شكسبير - مخرج مسرحياته - يكلف أحد الممثلين أن يحمل مصباحا فى يده ويقف فى أحد أركان المسرح ، ويرمز بهذا المصباح الى القمر الساطع فى السماء ••

والمصباح الذى يرمز للقمر هو المحاولة الأولى لاستخدام الديكور ، وتطور المسرح بعد ذلك ، وتطور معه الديكور • تطور المسرح الى أن أصبح يمثل الحياة العادية للناس ، وتطور الديكور فأصبح جزءا من الاطار الذى تدور فيه الحياة العادية للناس • وحافظ مخرجو مسرحيات ايسن وبرناردشو على واقعية النظرة • فالقمر ينبغى أن يكون قمرا وذلك ممكن الى حد ما باستعمال الأضواء المختلفة والمصابيح القوية ، وإذا كان المشهد غرفة جلوس فى منزل فلأبد أن نرى على المسرح مايقنعنا بأن هذا المشهد حقيقى مائة فى المائة ، وأن الاركان الثلاثة للمسرح المغطاة بالستائر هى جدران

الغرفة الثلاثة ٠ أما الجدار الرابع فهو الستار الأمامى الذى رفعه  
لنا المخرج لنرى ما يدور فى داخل الغرفة ، ولنتسلل الى حياة هؤلاء  
الناس فنشاهدهما ونتتبع تفاصيلها ٠٠

أصبح الاتقان فى المناظر والديكور هو سمة المخرج المسرحى  
الممتاز ، وكثرت على خشبة المسرح الكراسى والموائد والمكاتب  
والنوافذ والأبواب ٠٠ وكل ما يجعل المشاهد جزءا من الحياة العادية ٠

وأصبحت ستائر المسرح مرسومة بدقة بأشجارها وأنهارها أو  
مناظرها الريفية أو المدنية ، كل مسرحية حسب ما تحتاج اليه ، وكل  
ذلك فى سبيل أن يصبح المسرح جزءا من الحياة ٠٠

وأصبحت هذه الأشياء كلها ، التى نسميها المناظر والديكور  
هى العنصر الثالث فى المسرح بعد النص المكتوب والممثل ٠

« صباح الخير ١٢ / ١ / ١٩٥٧ »

## لجنة القراءة تقرر شطب على باكثير !

اثارت الفرقة المصرية ضجة كبيرة فى الشهر الماضى ، فلقد قدمت الى الجمهور راس احدى عشر ممثلا على طبق ، وقالت انها قد ضحت بهم لكى تستطيع مواصلة رسالتها الفنية دون عوائق .

وفحن لانناقش الآن هذا الاجراء ، ولكن نريد ان نقول ان الفرقة مطالبة بعد هذا العرض الذى دار فى اروقته ثم امتد الى المحاكم ودور الصحف بأن تقنع الجمهور بأن هذا الاجراء كان صوابا ولازما فى نفس الوقت .

والبرنامج الذى أعلنته الفرقة حافل ومتنوع . ولكنى عجبت حين رايت البرنامج خاليا من اسم مؤلف مسرحى قديم ، هو الأستاذ على أحمد باكثير . ولست مبالغا اذا قلت ان المسرح المصرى قد قام تقريبا على اكتاف باكثير فى مدى العشرين سنوات الأخيرة ، فقد قدم له « ابن جلا » و « سر الحاكم بأمر الله » وغيرهما ، وكان هو المؤلف المصرى الوحيد الذى تتسم أعماله بالجدية والاتقان المسرحى ، وكان باكثير خلال تلك السنوات لايفتا يمد المسرح المصرى بأعماله رغم جمود الحركة المسرحية الميت .



وزاد عجبى حين علمت أن الأستاذ باكثير قد كتب عددا من المسرحيات الجديدة ، وأن هذه المسرحيات مازالت تنتظر أن تخرج الى النور . .

وحين سألت علمت أن الاسستاذ باكثير يأبى بأدبسه المعهود واعتزازه بفنه أن يشير الى مايعانيه من لجنة القراءة ، هذه اللجنة التي رفضت له أربع روايات على التوالي رغم شفاعاة الاستاذ يحيى حقى ، وأنا لا اود أن اناقش تكوين لجنة القراءة وأن كان مجال القول فى هذا واسعا . . ولكنى أريد أن انبه اللجنة الى مكانة باكثير ، والى أن روايات باكثير لاتقل بحال عن كثير مما اقترته اللجنة هذا العام من روايات لأسباب لاتخفى على أحد .

لقد تعددت الأسباب التي ابداهها أعضاء لجنة القراءة كمبرر لرفض هذه المسرحيات ، ولم تجمع على رأى فى تقدير قيمة الروايات أو وجوه العيب فيها ، وفى هذا التنافر فى الآراء دليل على أن الجمهور ينبغى أن يكون هو الحكم الأخير فى تقدير مسرحيات باكثير . .

ولاشك أن الجمهور سيتمطيع تقدير مكانة باكثير المسرحية . .

« صباح الخير ١٧/١٠/١٩٥٧ »

## نجاح «سقوط فرعون»

تعرضت مسرحية « سقوط فرعون » لحملة جارفة من النقد ، الذى كثيرا ما تجاوز حدوده الى التهمج والتجريح ، ولم تقتصر تلك الحملة على الصحف • بل قد تعدتها الى المجالس والأندية ، وقد روعتني هذه الحملة حقاً قبل رؤية المسرحية ، ولكنى حين حضرت المسرحية كان هذا السؤال يثب الى ذهنى فى الحاح ، ما سر تلك الحملة الغريبة التى تعرضت لها المسرحية ؟

ان سقوط فرعون عمل فنى ناجح ، بل لعله أنضج الأعمال الفنية التى ظهرت على المسرح المصرى فى سنواته القصيرة • وفيها الاخلاص للكلمة والموقف والحدث فى التأليف ، وفيها كذلك الاخلاص للمشاهد والسكينة والحرفة المسرحية فى الاخراج • وفيها الى جانب ذلك من التكامل ذلك القدر الذى نستطيع به أن نقف أمام الآخرين ونقول لهم : هذا هو مسرحنا •

لقد خرجت سقوط فرعون عن دائرة مسرح الميلودراما والفانتازى الى ساحة التراجيديا الواسعة ، وحاولت وجاهدت أن أن تقدم للقارئ المسرح الأدبى ، الذى كنا نفتقده •• ذلك المسرح

الذى يجمع كل الفنون فى واحد ، ولا يقتصر على الحكاية السانجية  
أو الاثارة السطحية •

القيمة الحقيقية لسقوط فرعون أنها امتداد لاتجاه لم تتح له  
فرصة الازدهار فى المسرح المصرى • وضع خطوط هذا الاتجاه  
توفيق الحكيم حين تحدث فى اهل الكهف عن الانسان والزمن • وفى  
شهزاد عن الانسان وحيرته بين السماء والأرض ، والكسب  
الجديد الذى أضافته مسرحية ألفريد فرج ، أنها أخذت جوهرها  
التراجيذى من مشكلة معاصرة ، وهى مشكلة السلام •

ويخط بعض المثقفين بافتقار سقوط فرعون الى الوضوح . وهذا  
الاعتراض ينطوى على سوء فهم لطبيعة المسرح • فالمشاهد المسرحى  
الذى يدخل للتسلية ليس له مكان فى مسرح الدراما • ان المسرح  
جدل متحقق فى أشخاص وأفعال • ولن تستطيع أن تجلس فى وسط  
الأفكار وأنت مرتد هدوءك وصفاء بالك •

ان الوضوح الحقيقى فى المسرح هو وضوح الفكرة العامة •  
وكلما اهتزت خواطرك بفكرة المسرحية وتبلبلت فالمسرحية اكثر  
وضوحا •

وبهذا الفهم تكون مسرحية ألفريد مسرحية واضحة •

ومن الحجج الغريبة ما قاله ناقد ان المسرحية فرعونية ونحن  
نتجه الى القومية العربية، وأظن أن سخف هذه الفكرة أوضح من أن  
يناقش ، وأريد أن أسأل صاحب الاعتراض • ما بالنا ندرس فنوننا  
الشعبية ونتعلم أصولها فى أعراق التاريخ وبالتالي أيضا ندرس  
ادب الفراعنة ، بل الاغريق والرومان •

ان الاعتراضات حين تلقى بمثل هذا اليسر لن تؤذى ألفريد  
فرج أو سقوط فرعون، ولكنها تؤذى الثقافة أيضا، وتؤذنى وتؤذيك •  
وعن هؤلاء جميعا أذاع •

كلمة أخيرة ، لا أستطيع أن أكتفيها ، ان حمدي غيث والممثلين ، وكل من ساهموا في هذه المسرحية قد دفعوا لا شك ضريبة الفنان المثقف النظيف للمسرح المصري ٠٠ لم أشهد مخرجاً تحمس لمسرحية ما وهبها كل امكانياته الطاقرة مثلما فعل حمدي ، ولم أشهد ممثلين كان النص على السنتهم جميلاً ورائعاً كما شهدت محمد الطوخى وعبد الله غيث والدقراوى وسميحة أيوب وجميع من مثلوا في سقوط فرعون ٠

« صباح الخير ١٩٥٧/١١/٢١ »

## الصفقة

### درس لكتابنا الشبان

فى قرية مصرية هادئة ، لاحت بارقة أمل للفلاحين كى يمتلكوا ارض القرية ٠٠ فقد قررت الشركة البلجيكية التى كانت تمتلكها ان تبيعها بالقسط ، واجتمع الفلاحون العدمون يضعون القرش على القرش ، ويرهنون بهأهمهم ويبيعون مازاد على حاجتهم الضرورية لكى يتمكنوا من أن يدعوا القسط الأول من ثمن الأرض ٠

وفجأة يقدم من يتول لهم ان الاقطاعى حامد أبو راجية قد وصل الى زمام الناحية . وان لابد قد شم رائحة الصفقة ، ونوى أن يناهس الفلاحين وهو لابد غائر لأنه يستطيع ان يدفع للشركة كل مالها لاقسطا واحدا منه ٠٠

وينعقد مؤتمر الفلاحين لمناقشة الموقف ٠٠ ويشاركهم شنودة الصراف وخميس كاتب شونة البنك والحاج عبد الموجود التربى ٠

وتتعدد الآراء الساخجة الى أن يقترح الحاج عبد الموجود ان يعطى الفلاحون للاقطاعى مبلغا من المال « خلو طرف » على أن يترك لهم صنفقتهم وتخرج القرية للقاء الاقطاعى ، وقد أعدت وليمتها ورقصها وطبولها ، وينزل الاقطاعى فى ضيافة الفلاحين مصحوبا

بوكيله ، ويعرض الفلاحون عليه النقود فى سداجة محببة ويقبلها  
الاقطاعى وهو غافل عما تعنيه ٠٠

ان الاقطاعى لم ينزل القرية لكى يشتري الأرض ، وهو لايعلم  
شيئا عن الصفقة ، لقد تعطلت عريقته على الطريق الزراعى ، واضطر  
أن ينتظر القطار ليعود الى القاهرة وحين رآه أحد أهل القرية ظن  
أنه قد جاء من أجل الصفقة ٠٠ فسعى بهذا الحديث الى الفلاحين  
الذين ارتاعوا له ، وأجمعوا أمرهم لكى ينقذوا صفقتهم ٠٠

وأخيرا ، علم الاقطاعى أن ما عرض عليه من المال كان « خلو  
طرف » لكى يتنازل عن الصفقة فأخذ يساوم ويزايد ، وكان وكيله هو  
الآخر كالمنشار فى أعناق الفلاحين ، يختطف ماقدر عليه من نقود  
أو ذرة أو لحم ٠٠

وفرح الاقطاعى بالنقود التى هبطت فى جيبه الواسع على غير  
انتظار ، ولكنه اشترط لكى تتم الصفقة أن يأخذ احدى بنات الفلاحين  
وكانت قد راقت فى عينه حين رآها ، يأخذها « دادة » لطفله الصغير ٠

ويجزع الفلاحون لما طلبه الاقطاعى ، ولكنهم يرضخون لأن  
حياتهم وصفقتهم تتوقفان على هذا المطلب القاسى ، وتسافر « مبروكة  
مع الاقطاعى الى القاهرة ٠

وبعد أيام تعود مبروكة وقد خدعت الاقطاعى اذ أوهمت عائلته  
أنها مريضة بالكوليرا ، ونجت بنفسها من مخالبه ، وتتم الصفقة ،  
ويصبح الفلاحون ملاكا ٠٠

هذه هى الفكرة الرئيسية فى مسرحية الصفقة التى تعرضها  
الفرقة المصرية الحديثة ، والتى كتبها المسرحى الكبير توفيق الحكيم  
٠٠ ولكن فى المسرحية فضلا عن ذلك كثيرا من المشاكل الجانبية  
والأفكار الصغيرة ٠٠

من أمثلة تلك المشاكل الجانبية علاقة الفلاحين بالحاج عبد الموجود تربى القرية الذى ينقل أهلها من الدنيا الى الآخرة ، فلقد رسم لنا توفيق الحكيم هذا الشيخ المعمم الذى حج بيت الله ثلاث مرات اتسانا جشمعا ، وسارق أكفان أيضا ، يلبس الميت كفته فى الصباح ثم يخلعه عن جسده فى المساء ويذهب لبيعه فى سوق المدينة ، أما خميس كاتب الشونة السكير ، فهو حليف الفلاحين المخلص ، وهو الذى تولى ترويض عبد الموجود وقهره وهو الذى أجبره على أن يتنازل عن بعض ماله للفلاحين ٠٠

وربما كان الاهتمام بالشيخ عبد الموجود اكبر من أن يكون مشكلة جانبية اذ انه كاد أن يطغى وخاصة فى الفصل الأخير على الصراع الدائر بين الفلاحين والاقطاعى حتى أوشك أن يستقر فى ذهننا أن الشيخ عبد الموجود هو عدو الفلاحين ، وحين كان الفلاحون يواجهون الاقطاعى بالتحايل والرضوخ والمساومة ، كانوا يواجهون الشيخ عبد الموجود بالقسوة والعنف ٠

ولكن الواقع اننا اذا طالبنا توفيق الحكيم بأن يفصل هذه الجوانب لكي تفرغ المسرحية للعلاقة بين الفلاحين والاقطاعى فكاننا نطالبه بأن يعرض مشكلة من خلال قرية وأغلب ظنى أن المؤلف قد قصد أن يعرض قرية من خلال مشاكلها ٠٠

لقد نجحت المسرحية على الضخبة أضعاف نجاحها ككتاب مقروء ، وقد قرائت الكتاب فما أحسست فيه بهذه الحياة الانسانية التى جرت على المسرح ، فلا أدري اعلة ذلك هو الاخراج الواقعى النابض الذى التزمه المخرج فتوح نشاطى ، أم أن النص لا يجيا حياته الحقيقية الا اذا تجسد فى أشخاص أحياء ٠٠

ان توفيق الحكيم فى هذه المسرحية يقارن مسرح الذهن الى مسرح الدم واللحم.. وبرودة الأفكار المجردة الى نفع الانسان ،

ويثبت فى اصاله قدرته الحوارية الغذة التى هى ثروة فى الخيال وخصوبة فى التصور وهى فى ذات الوقت درس نافع لكتاب المسرح الشباب ٠٠

قد يكون لدى كتابنا الشباب من الأفكار ما يذهب الى مدى اعلى مما ذهبت اليه الصنفقة ، ولكن ما يرجع هذه المسرحية هى أنها بناء مسرحى محكم ، يعيشه الممثلون والمخرج والجمهور ٠٠

وكان الاخراج موفقا ، كانت المجموعات المتناثرة من الفلاحين تملأ المسرح بانفاس الواقع ولكنى رغم ذلك أريد أن ألوم الممثلين كثيرا ٠٠

لقد رأيت المسرحية مرتين ، فى الليلة الأولى كانت المسرحية متماسكة ، وكان التمثيل يرتفع الى مستوى محلى ، وفى الليلة الثانية ساورنى الخوف أن يكون الممثلون قد فقدوا احترامهم للجمهور ولنص المسرحية ٠٠

كان بعض الممثلين يحاولون أن يسرقوا انتباه الجمهور بطريقة غليظة فجأة ، واضيفت الى النص عبارات جديدة من وحى قرائح الممثلين ، ومعظم هذه العبارات ساذجة وفظة ومبتذلة .

أن التمثيل عمل جماعى ، ونجاح الممثل يكون بمقدار اندماجه فى المشهد وخدمته له ، وتأزره مع الفريق لكى يقدم عملا ناجحا ٠٠

ورغم هذا الخطأ ، فقد كان مستوى التمثيل عاليا ، كان فاخر فاخر وفؤاد شفيق والجزيرى والبارودى وشفيق نور الدين وسميحة أيوب موفقين ، أما عبد الله غيث ومحمد الدفراوى ٠٠ هذان الممثلان اللذان لم يمتليا خشبة الا هذا العام ٠٠ ففى كل منهما بشائر ممثل عملاق ٠٠

« صباح الخير ١٦/١/١٩٥٨ »



## مسرحية ناجحة ولكن

« الناس اللي فوق » المسرحية الجديدة التي كتبها نعمان عاشور وقدمتها الفرقة المصرية الحديثة من اخراج سعيد ابو بكر مسرحية ناجحة ، وقد اتضح نجاحها من امتلاء صالة المسرح وكثرة الأيدى التي امتدت الى شبك التذاكر ، وهى ناجحة أيضا لأن جماهير المتفرجين تستطيع أن تقضى ساعات مريحة هادئة بين جدران مسرح الأزيكية ، ولكن جودة المسرحية كعمل مسرحى ليست فى مستوى هذا النجاح الذى حازته ٠٠

وأنا لا أريد أن أطعن بذلك فى ذوق الجمهور الذى يتردد عليها أو فى ادراك النقاد الذين تعرضوا لهذا العمل المسرحى ، ذلك ان فى المسرحية عنصرا من الممكن أن يسر له الجمهور ويرضى به الناقد هذا العنصر هو تماسك المسرحية فى بنائها ، وقدرتها على اجتذاب المتفرج وأمتعاه ٠

ولكن كان المرجو من نعمان عاشور وهو أحد الشباب الذين اقتحموا باب العمل المسرحى بجسارة أن يقدم الى جانب هذا العنصر عناصر أخرى لا تقل عنه أهمية ، عنها ٠٠ أن تهدف المسرحية

- بصدق وامعان - الى عرض قطاع من حياة الناس الى فوق ،  
وان ترسم فيها الشخصيات رسما متقنا بحيث تكون كل شخصية  
مؤدية لدورها فى ابراز هذه الناحية من الحياة التى اراد المؤلف  
أن يعرض لها ٠٠

اراد المؤلف بعد أن نجحت مسرحية « الناس الى تحت » ، تلك  
المسرحية التى عرض فيها المؤلف لحياة الطبقة الفقيرة والوسطى ،  
أن يعرض حياة طبقة الباشاوات والمستغلين ، واختار لذلك منزل أحد  
وزراء العهد الماضى لكى تكون السمة المميزة لهذا الباشا السابق  
هى ضعفه امام زوجته ٠ والمؤلف لا يستطيع أن يزعم أن هذه سمة  
مجتمع الباشاوات ، بل لعل هذه السمة موجودة فى كل المجتمعات  
وكل الطبقات وماكان يجب أن يلح عليه المؤلف كصورة لهذه الطبقة  
هو خداعها للشعب أو امتصاصها لدمائه وهذا مالم يبرز الا بنسبة  
ضئيلة جدا ٠٠ وقد استطاع الباشا فى آخر المسرحية أن يحصل على  
اشفاق المتفرج كرجل مغلوب على أمره ولم يستطع المتفرج ولن  
يستطيع أن يدين مثل هذا الباشا المسكين ٠

لقد حفلت طبقة الباشاوات فى مصر فى تاريخها الحديث  
بالرأسمالى الجشع والطاغية المزيف لارادة الشعب وخادم الاستعمار  
الذكى وكانت هذه الطبقة الكبيرة الماكرة الذكية هى السد الذى وقف  
امام الشعب ، ولو كانت هذه الطبقة فى هوان هذا الباشا الذى  
رسمه لنا نعمان لانتهى أمرها منذ زمن بعيد ٠٠

وقدم لنا ، المؤلف شخصية « خليل بك » آخر الباشا ، وهو  
انسان محير لا تستطيع أن تدرك أن كان طيبا أم شريرا . هل هو  
يمثل وعى الشعب ويتمثله أم هو مثل أخيه يمثل طائفة الأرستقراطية،  
ويقال ان المؤلف يقدم لنا الرجل الذى يسبح مع التيار ، وينافق القوة  
الصاعدة ، ولكن المنافق لاينافق فيما بينه وبين نفسه ، وهو لايقول

هذه الجملة البليغة « الشعب ييزحف وبيغطى مطارحه من كل ناحية  
زى الية المحجوزة أما تسيبها فى حقة واسعة ، مش لازم تملأها » ٠٠

أما « حسن » فهو شخصية مهتزة والاهتزاز ليس فى بنائها  
نفسه أو فى المؤلف لهذا النموذج ٠٠ فمن الواضح أن حسن يمثل  
نقيض « الباشا » حسن يمثل الجيل الجديد الذى لا يؤمن بأسطورة  
اللقب والجاه وفوارق الطبقات ، ولكنه - حسن هذا - أكثر حيرة  
واستسلاما ومسكنة من الباشا ٠٠

ما الذى تم من الاحداث خلال المسرحية ٠٠ لاشئ ، لم تنفرج  
ازمة ولم يتضح صراع ، ولم يتغير فى حياة أبطالها شئ ، اللهم  
الا اذا كان هروب « بنت الذوات الى منزل اقاربها الفقراء هو الحدث  
المسرحى المنشود ٠٠ ولكن شخصية « تيتى » التى تركز حولها  
الصراع لم تقدم لنا الا فى النصف الأخير من الفصل الثانى ، وكأنها  
لم تكن تخطر على بال المؤلف ٠٠

ان الارتباط بين الفصول الثلاثة للمسرحية ارتباط متعسف ٠٠  
وقد أستطيع أن أسلم مع كثير من النقاد ، وبخاصة الدكتور محمد  
مندور بأن هذه المسرحية ريبورتاج مسرحى يعرض صوراً مختلفة  
من حياة طبقة الباشوات ٠٠ هذا لو كانت هذه الصور مما تتميز به  
طبقة الباشاوات فعلا ، ولم تكن مما يحدث فى أى طبقة أخرى ٠٠

ولكن التمثيل ارتفع بهذه المسرحية ارتفاعا واضحا ، أدت  
نعيمية وصفى دورها فى فهم وإخلاص ، وكذلك سناء جميل ، فارتفعتا  
بالمسرحية الى مكانة عالية ، وحاول جميع الممثلين أن يعيشوا فى  
نفس المسرحية ٠٠ ونجحوا ٠٠ ونجحت المسرحية ٠٠

« صباح الخير ١٩٥٨/٢/٢٧ »

## في نهاية الموسم المسرحي

في أول الموسم المسرحي هذا العام كان التفاوض يملؤنا يقينا بأن هذا الموسم سيكون ناجحا من حيث نوع المسرحيات التي تقدم فيه ، ومن حيث مساهمته في تدعيم المسرح المصري وتوضيح اتجاهاته .

وكان يدفعنا الى هذا التفاوض أنه قد افتتح بتراجيديا مصرية أثارت كثيرا من الجدل بين المثقفين والمهتمين بالمسرح وهي «سقوط فرعون» لألفريد فرج . وأنه كان من المقرر أن يساهم في هذا الموسم توفيق الحكيم ونعمان عاشور وغيرهما .

ولكن الخطة التي درج عليها المسرح القومي في شهوره الأولى لم تلبث أن تغيرت . وأخذ المسرح يجنح شيئا فشيئا الى السطحية أحيانا وإلى الاسفاف حيناً آخر .

لقد وضع بجلاء أن المسرح القومي يوضعه الراهن لا يستطيع أن يحتضن قضية النهضة المسرحية . رغم أنه كان من الواجب عليه بوصفه هيئة حكومية أولا وغير تابع في إدارته أو مالهية للشباب ورغبات الجمهور ، كان يجب عليه إزاء هذا الوضع أن يكون جريئا في إقباله على عرض التجارب الجديدة في المسرح المصري ، وعلى تقديم روائع المسرح العالمي الحديث .

لم يكد الموسم ينتصف حتى كان المسرح الحكومى فرقة كالفرق  
الأخرى فى رعايته السانحة لمتطلبات الجمهور دون أن يدرك أن عليه  
دورا فى التوجيه والإرشاد ..

لا أبتغى بذلك أن ينعزل المسرح عن الجمهور . فإن الجمهور  
هو أولا وأخيرا صاحب الحق فى الحكم بالنجاح أو الفشل على  
مسرحية أو موسم مسرحى . ولكن هناك فرقا بين أن تتجه الى نواق  
الجمهور بالفكرة الطيبة أو الفكاهة العميقة ، وأن تتجه الى سطح  
انفعالاته بالفكاهة الرخيصة أو الميلودراما الفجة ..

وقد كان جانب الفكاهة السطحية غالبا على نهاية هذا الموسم  
المسرحى بشكل يدعونا الى أن نراجع مهمة المسرح الحكومى ،  
ويجملنا ننبهه الى أن علة وجوده الحقيقية ليست فى أن يكون مجرد  
فرقة مسرحية محترفة بل اتجاها ثقافيا واسع الدائرة ..

« صباح الخير ٨/٥/١٩٥٨ »

## أريد زوجا لابتنتى

عندما تبلغ البنت سن الزواج ، يصبح زواجها هو مشكلة  
الأم الأولى ..

ان الأم تنتظر أن يفد الخطاب ، واحدا اثر واحد ، وأن تنتقى  
هى منهم من يحلو لها منظره .. أو يبهرها حديثه ، أو يطمئننها  
ما يتمتع به من مال و ثراء ..

وتمر الأيام ، والخطاب لا يقبض ، والفقاة مازالت قعيذة  
المنزل ، وتتصبر الأم وتؤجل آمالها الى غد ..

ولكن الغد لا يأتى بالعريس . وتصبح الرغبة فى تزويج الابنة  
بعد ذلك شغلا شاغلا ..

وأعرف أما مصرية ، كانت لها ابنة واحدة وكانت لا تكف عن  
ابتكار الحكايات عن العرسان ، منهم القاضى والمهندس والطبيب  
والمدرس ، وكانت تقول فى حزن ان ابنتها قد رفضت كل هؤلاء  
العرسان المزعومين ..

وكانت الأم المسكينة تغالى فى أوامها ، فقد خلقت لنفسها

عالما وهميا من الزيارات والرؤيا والجلسات العائلية ، عالما من المعرض والرفض والمناقشات حول المهر والشبكة والبحث فى الأصول والأنساب ٠٠

وكنا نعرف ، لأننا على علاقة وثيقة بهذه السيدة الطيبة القلب ٠٠ كنا نعرف أن هذا العالم كله وهمى ، وأنه أوهى من خيط العنكبوت لأنه قائم على مجموعة من الكذبات البيضاء ، ولكننا كنا نفتقر لها كل هذا الكذب ، لأننا نعرف أن الأم حين تبلغ بنتها سنا معينة تصبح مجنونة بمرض ٠٠ زواج البنت ٠٠

والواقع انها مشكلة ٠٠ أن البنت حين تصبح قعيدة المنزل بلا عمل ولا مستقبل فلا بد أن يتركز مستقبلها فى أن يؤويها رجل فى بيته ٠ أن هذا هو أملها الوحيد ٠ أن يدى الرجل القادم مما طوق النجاة فى بحر الأيام القادمة ، التى لا يعرف أحد عن أى شيء تتممض أواجه ٠٠

فى الماضى ، فى عالم الزراع والتجار ، هذا العالم شسبه الريفى ، كان الزواج سهلا ٠ كانت الفتاة تصبح أما قبل أن تصل الى العشرين ، أما هذا العالم الحديث ، عالم المهن الصغيرة ، وكتبة الدواوين ، وعمال المصانع ٠٠ فمن كل عشر بنات تصبح واحدة عانسا ، ويفوتها قطار الزواج الى الأبد ٠٠

والفتاة العانس مثل الأرض المهملة التى لا يراعاها أحد ، لاتلقى فيها البذرة ، ولا تسقيها الحياة ، ولا ينتظر أحد منها نتاجا ٠٠

فاذا كانت عاطلة أيضا ، فحياتها عبء ٠٠ وأيامها كابوس ، ومستقبلها كله بين يدى أب سيموت يوما ما ، وأم قد تفقد العائل ، وأخ قد يعوزه الحنان ٠٠

وهذه المشكلة ليست مشكلة الأسرة الشرقية فحسب ، بل هى مشكلة الأسرة عامة منذ تغير شكل المجتمع ٠٠

لقد عاش الجيل الماضى حياة غير التى نعيشها الآن ..

كان العالم صغيرا ، الناس يعرف بعضهم بعضا ، والبيوت  
تتزاور ، والمطالب محدودة والحياة سهلة ..

اما الآن فقد اصبح العالم كبيرا الى حد مخيف ، واستهلكت  
الحياة الصداقة والتعارف والتزاور ، وأغلقت كل أسرة على نفسها  
باب شقتها الصغيرة ..

وحين نزحت بعض الأسر من الريف ، حيث كان لها اصدقاءها  
وعالمها وزيجاتها الى المدينة ، ضاعت فى غمرة الناس ، لقد أصبح  
ابن المزارع عاملا ، وابن العمدة أصبح كاتباً فى ديوان ، وبنات  
الاعيان مجرد فتاة « نكرة » فى مدينة هائلة ..

وتتساءل الفتاة .. من يعرفنى فى هذه المدينة الكبيرة ليتزوجنى  
.. وتتساءل الأم .. من يعرفنا فى هذا الشارع الواسع لكى يطرق  
بابنا ؟ .. وقد يستبد اليأس بالأم .. فتصرخ فى ابنائها الشبان ..  
الا تعرفون عريسا لاختكم ؟ ..

المشكلة اذن ليست مشكلة فتاة لم يأتها الزوج .. أو أسرة  
لا تعرف الأصدقاء .. ولكنها مشكلة تطور الحياة من صورة الى  
أخرى ، وتغير المجتمع من مجتمع زراعى هادئ ساكن ساذج  
المطالب الى مجتمع صناعى صاحب حاد ..

وهى مشكلة الانتقال من القرية الصغيرة الى المدينة  
الواسعة ..

وهى مشكلة الفتاة التى أصبحت مطالبة بأن تعمل كالرجل ،  
وأن يكون لها مثل ما له من الدخل والاستقلال الاقتصادى بعد أن  
كانت عالة عليه ..

ولذلك فان نماذجها تتعدد فى كل المجتمعات التى مرت بهذه



المرحلة الاجتماعية ، ومن بينها المجتمع الأمريكى ٠٠ وقد كتب  
« تنيسى وليامز » وهو من ألمع كتاب المسرح الأمريكيين مسرحية  
عن هذه المشكلة بعنوان « المجموعة الزجاجية » ٠٠

وتنيسى وليامز هو الذى قدم للسينما قصتى « وشم الوردة »  
و « الزوجة العذراء » ٠٠

وهو كاتب عميق ومرهف ، ومسرحه مزيج من المأساة والشعر  
والرقة والقسوة ٠٠

وسر تسميته المسرحية بهذا الاسم « المجموعة الزجاجية » ،  
هو أن بطة المسرحية ، الفتاة لورا وينجفيلد كانت تقتنى مجموعة  
من التحف الزجاجية الدقيقة على هيئة حيوانات ، وكانت هذه  
الحيوانات الزجاجية هى عالمها الخاص ٠٠

كانت لورا وينجفيلد فتاة خجولا ، فى الثالثة والعشرين من  
عمرها ، فى رجليها عرج خفيف أصابها اثر مرض يصيب الأطفال ٠٠

وكانت لورا تعيش هى وأمها وأخوها « توم » فى شقة صغيرة  
فى احدى المدن الأمريكية الكبيرة ٠٠ شقة ضيقة تتكون من حبرتين  
وصالة ومطبخ يقضى بابه الى السلم الخلفى ٠٠

والأم سلبية احدى الأسر الزراعية القديمة التى عاشت فى  
الجنوب فترة ، بين مزارع القطن والعبيد السود والرخاء الساذج  
الشامل ، وكانت الأم فى صباها فتاة جميلة انيسة المحضر وتوافد  
لخطبتها كثير من جيرانهم الزراع ، أو هكذا تؤكد هى ، ولكنها أحبت  
موظفا صغيرا ، كانت يداه ناعمتين ومظهره وسيما وشعره لامعا ،  
وكان يعمل فى التلفزيون ، وعلى حد قولها « أورثه العمل فى التلفزيون  
حب المسافات البعيدة فهجرها ثلاثة عشر عاما ، ولم يبق منه الا  
صورة لامعة على الحائط ٠٠

وعاشت الأم فى المدينة الكبيرة ، تكافح ذلك الكفاح اليومى الذى لا طعم له ، فهو كفاح فى سبيل أشياء صغيرة مثل لقمة العيش والثوب البسيط الرخيص وإيجار المنزل وإيصال النور الكهربائى ، انه ليس كفاح الأبطال فى المعارك أو القادة فى سبيل الفكرة ، ولكنه مع ذلك أشد ضراوة وقسوة ..

ويعتث الأم بولديها الى المدرسة الثانوية .. وأتم « توم » دراسته فيها ، ثم عين بعد ذلك كاتباً فى مخزن سلع . يخرج من بيته فى الصباح بعد أن تشييعه أمه بالنصائح أو التذليل ، وكلاهما ثقيل على قلبه . ثم يستغرقه العمل فى النهار .. فإذا عاد الى المنزل للعداء يتناول طعامه على عجل ، ثم يهرع الى السينما ..

أما البنات فقد فشلت فى المدرسة الثانوية .. ورسبت أكثر من مرة حتى فصلت ، فهي خجول ساهمة التفكير ، لايعنيها من الدنيا الا مجموعتها الزجاجية وبعض الاسطوانات الموسيقية القديمة التى تردد الحان « الفالس » التى كان يرقص عليها الجنوب فى يوم من الأيام وحين فشلت البنات فى المدرسة الثانوية أرسلت بها أمها الى مدرسة للتأهيل المهنى لكى تتعلم الضرب على الآلة الكاتبة . وفوجئت الأم ذات مساء حين ذهبت للسؤال عنها فى المدرسة بكاتبة المدرسة تنبئها أن ابنتها تتخيب عن المدرسة منذ ثلاثة شهور ، وأن المدرسة قد فصلتها منذ ذلك الحين ..

وتسأل الأم ابنتها حين تعود : أين كنت تقضين الوقت طيلة النهار ، وتجيبها الفتاة بأنها كانت تذهب الى متحف المدينة لتتفرج على التحف الزجاجية ..

حين يفتح الستار عن المشهد الأول نعرف أن مايشغل بال الأم هو قدوم الخطاب . أنها تتذكر أيامها فى الجنوب .. ذات مساء كان هناك سبعة عشر خاطباً ، ولم تكف المقاعد لجلوسهم ، قارسن

أبوها بالزنجى لكى يستعير بعض المقاعد من بيت القسيس • لقد كان الخطاب جميعهم مزارعين وأبناء مزارعين من خيرة عائلات المسيبى ••

والأم تنصح ابنتها بأن تحافظ على بهائها ورونقها لكى تستطيع أن تلقى الخطاب ، وتجيبها الابنة انها لا تعتقد أن خاطبا سيأتى الى منزلهم فى يوم ما ••

وتقول الأم فى يقين انها واثقة أن الفا منهم سيأتون على الأقل • وتجيب الفتاة فى خجل « لست جميلة مثلك فى شبابك يا أماء •• سيفوتنى القطار » ••

وتلوم الأم ابنتها على هجرها مدرسة التأهيل المهنى ، وتسألها فى قسوة مشوبة بالحنان :

« ماذا سنصنع فى بقية أيامنا يا ابنتى ؟ •• نظل فى منزلنا والدنيا تمر من حولنا ، نسلى أنفسنا بالمجموعة الزجاجية ، وندير هذه الاسطوانات القديمة المزعجة •• لقد فشلت فى أن يكون لك عمل فماذا بقى لك الا أن تكونى عالة طيلة حياتك • انى أعلم جيدا ماذا يحدث للعوانس حين يفشلن فى العمل ، لقد رأيت حالات كثيرة من هذا القبيل فى الجنوب •• عوانس معذبات يعشن فى كنف زوجة الأخ أو زوج الأخت ، نساء كالطيور الضعيفة بلا عش •• يالكن خبز المذلة طيلة حياتهن •• هل هذا هو المستقبل الذى خططناه لأنفسنا ، ألم تحبى أحدا قط يا ابنتى ؟ ••

— نعم يامى •• لقد أحببت مرة ، لقد كان معى فى المدرسة الثانوية ، وكان اسمه « جيم » •• كان له صوت جميل ، وكان بطلا فى المباريات الرياضية • ولكنه كان معجبا بفتاة جميلة اسمها أميلى وكانت أميلى تذيع فى الفصل انهما مخطوبان •• لقد كان هذا من ست سنوات • ولا بد أنهما قد تزوجا الآن ••

- ولماذا لم تحاولي ان تنزعيه من اميلي ليتزوجك انت ؟ ..

- ولكن ياأمى .. ان اميلي جميلة ، وانا .. عرجاء !!

- هذا هراء .. لقد قلت لك الا تنطقى هذه الكلمة ابدا .. ان

فى قدميك عيبا صغيرا .. غير ملحوظ ..

أصبحت لورا هى مشكلة الأم ، وأصبح شبح الخطيب القادم حلم الأم فى صباحها ومساءها .. لا يكاد يمر يوم دون أن يثور النقاش حول الخطيب القادم .. وفى الأوقات التى لا يذكر فيها الخطيب كان شبحه يطل على البيت فيلوى عنق الأم الى ابنتها كأنها تقيسها وتختبرها وتتساءل هل هى أهل للزواج ام لا ، ثم يلتفت هذا العنق الى توم فى نظرة استرحام كأنها تناشده الا يتخلى عنها الا بعد أن يطمئن الى زواج الخجول ..

وأصبحت الأم عصبية المزاج .. انها تخشى أن يفلت الابن من قبضتها قبل ان تستقيم حياة الأسرة .. وكان أكثر ما يزعجها أن «توم» لا يكاد يستقر بالمنزل ، وأنه كثيرا ما يعود الى المنزل وقد أجهدته السكر ..

وتوم يأوى الى فراشه متأخرا ، وينام ثلاث ساعات ، ثم يهب من نومه الى العمل .. والأم تشفق على صحة ابنها ، ولكن أكثر اشفاقها هو على استقرار الأسرة لأن «توم» مهدد بأن يفصل عن العمل نتيجة لاهمال صغير بسبب التعب أو شرود الذهن .. والأم تتساءل : باى حق يسكر توم ويسهر ويعرض حياته للكارثة ؟

وتحتد المناقشة بين الأم والابن ، ويثور الابن ويهم بالخروج .. وتساله الأم :

- الى أين انت ذاهب ؟

- الى السينما ..

— أنا لا أصدق هذه الكذبة ! .. لا أحد يذهب الى السينما كل مساء ..

ويجيئها « توم » صارخا :

— اذن فانا ذاهب الى حانات الأفيون . نعم الى مواخير الخبيثة والسفاكين . يا أمها ! .. لقد انضمت الى عصابة « الهوجان » .. انى قاتل ماجور .. انى أحمل مدفعى فى صندوق الكمان ! يدعوننى السفاح .. السفاح وينجفيلد ، انى أحيا حياة مزدوجة ، فى الصباح أحيا حياة بسيطة ، اذهب الى المخزن وأعمل فى الأوراق .. وفى الليل انا قيصر أعماق المدينة ، أتردد على محلات القمار وأسلب النقود من على مائدة الروليت ، اضع ضمانة سوداء على احدى عيني وشاربا مستعارا تحت أنفى ، وحينئذ يدعوننى « الشيطان ، وأعدائى يريدون ان ينسفوا منزلى .. وباليتم يتسوفه ، وعندئذ سأكون سعيدا .. لأنك سوف تصعدين الى السماء ، أنت وحكاياتك المزدولة عن خطابات السبعة عشر » ..

ويصفى توم الباب وراءه فى ضجة ، ثم ينطلق الى الطريق . وفى الصباح تسعى لورا فى الصلح بين أمها وأخيها ، ويتبادلان الاعتذار ، وتسير الأيام بطيئة ثقيلة كمادتها . وذات مساء تنتهز الأم لحظة صفاء لكى تناقش ابنها فى أمر هام . انها تطلب منه ان يفكر قليلا فى مصير لورا . فالفتاة أكبر منه بعامين . ولا يبدو أن هناك عريسا فى الأفق ، وهى لا تتقن عملا ما . وحين يجيئها توم بأنه لا يعرف شيئا عن هذه الأمور يريد وجه الأم مرة ثانية ، وتتهم الابن بأنه صورة من أبيه فى اعماله وتخليه عن أسرته .

ونعرف من هذا الحوار ان « توم » أزمع أن يهجر الأسرة . وأنه ينوى أن يلتحق بالبحرية ، لأن فى نفسه طبعاً لا يقاوم الى المغامرة . وقد عرفت الأم بطريق الصدفة ما أزمع عليه « توم » ، ولذلك فقد وجدت أنه لا بد من مفتاحه فى هذا الأمر .

ان الأم تطلب من الابن ان يقهر اثنانيته ، وحين يوشك الابن ان يغضب من هذه الكلمة تداعبه الأم وتحضنه حتى ترده الى هدوئه ، ثم تساله :

— اليس لك زملاء فى المخزن ، لم يتزوجوا بعد ..

— !!

— اختر منهم واحدا ، ابن عائلة ، ولايسكر . وادعه الى العشاء عندنا ليتعرف بأختك .. من يدري !!

لقد دعا توم أحد زملائه فى العمل الى العشاء .. وحين انبا أمه أوشكت ان تطير من الفرع ، وتلاحقت أسئلتها عن عمله واسمه ، ومستقبله .

ان اسمه جيم أو كنور ، وهو زميل لتوم فى المخزن ، ولكنه يذهب الى المدرسة الليلية ليدرس هندسة الراديو وفن مخاطبة الجماهير .

والأم واثقة ان كل شئ على مايرام ، وأنه لن تمضى أيام حتى تكون لورا زوجة ، او على الأقل مخطوبة لهذا الشاب .

ان الأم تعتقد ان المفتى سيقدر خجل لورا وحياءها ، وسيعجبه جمالها وورقتها ، ولكن توم له رأى غير هذا الرأى ، ان لورا تبدو لنا جميلة ورقيقة لأنها ابنتنا ولأننا نحباها ، اننا لانكاد نذكر أنها .. عرجاء .

وتصبح الأم غاضبة .

— لا تقل عرجاء ، انت تعرف انى لا اسمح لهذه الكلمة ان يقال ..

— وأجيبى الحقائق يا أمام .. ليس هذا فقط ..

— ماذا تعنى بذلك ؟

— اعنى انها تختلف عن الفتيات الأخريات ، انها خجول الى حد غريب ، ولها عالم خاص من مجموعتها الزجاجية واسطواناتها القديمة ٠٠ انها تبدو غريبة ٠

— لاتقل غريبة مرة ثانية

— واجهى أنت الحقائق ٠٠ مرة ثانية

ودخل البيت أول زائر غريب ٠٠

انه عريس المستقبل ، لقد أعدت الأم كل شىء ، صنعت ثوبا جديدا للورا ، وطهت أشهى الطعام ، وصنعت عصير الليمون لأنها لا تحب الخمر ، ثم استظهرت بضعة فكاكات لكى تتلوها فى محضر العريس ٠

وقد فوجئ جيم حين تلقى دعوة « نوم » ، فرغم أنهما زميلان قديمان فى العمل والمدرسة الا انه لم يكن يعرف أن لتوم أسرة تقيم فى المدينة ، ومن ثم فلم يكن يعرف أن له أختا ، وبالطبع لم يقل له توم ذلك ، لقد أثر أن تكون رؤية جيم للورا مفاجأة المساء ٠

وحين دق جرس الباب تباطأت الأم فى المطبخ لكى تتيج للورا أن تفتح الباب للقادمين ٠ ولكن لورا أصيبت باعياء مباغت حين سمعت دق الجرس ، وأخذت الأم تستحثها على النهوض ٠٠ وحين استسلمت لورا لأمر أمها كانت على وشك أن تصاب بالاغماء ٠

ودخل جيم ، انه أمريكى مائة فى المائة ، يثير من الضجيج لدى دخوله ما يملأ الأسماع ٠ وهو جريء واثق ، وإن كان طيب القلب ٠

وحين جلسوا الى المائدة تحفهم نكات الأم وتعليقاتها المحفوظة

كان نوم قد أصيب بالقرف ، وكانت لورا عاجزة عن الحركة كأنها  
قار في مصيدة ، ثم ما لبثت أن انسحبت معذرة الى غرفتها •

وفجأة انطلقا النور •• لقد سحبت الشركة تيار الكهرباء ،  
لأن «نوم» بدلا من أن يدفع للشركة نقود النور أرسلها الى جمعية  
البحارة لكي تسجله في قائمة المنتظرين •

وانسحبت الأم وابنها الى المطبخ لكي يعدا الشموع ، وأوصت  
الأم قبل انصرافها الى المطبخ للزائر أن يلازم لورا حتى لا ترتاع من  
البقاء وحدها في الظلام •

وحين يدخل الزائر الى الغرفة يجد لورا جالسة الى الأرض ،  
وقد صفت امامها مجموعتها الزجاجية ويحرق جيم في وجه لورا ••  
لقد رأى هذا الوجه من قبل ، في المدرسة الثانوية ، لم يكن يعرف  
انها أخت نوم •• وكانت في المدرسة منطوية على نفسها لا تحدث  
أحدًا •

ولقد عرفت لورا جيم عندما رآته ، انه هو ذلك الذي أعجبت  
به منذ ست سنوات • انه هو الذكرى الوحيدة في حياتها •

ويتبادلان الحديث ، ان لورا تبدو خائفة ، ولكن جيم يجلس  
بجانبيها على الأرض ، ويأخذ في الحديث ، ويصف معها مجموعتها  
الزجاجية ، ويحدثها عنها •

انه يعرف ماذا تعاني منه ، انها تعاني من مركب النقص ،  
وقد تعلم هو ذلك في المنهج الذي درسه في فن مواجهة الجماهير •  
ويأخذ في بث الثقة في نفسها ••

— أنت جميلة ، جميلة بلا شك ، ولكن لك جمالك الخاص ، وأنت  
في حاجة لمن يقول لك أنك جميلة •



وتهب من النافذة أنفاس نسيم ، تحمل موسيقى « الفالس » من  
ملهى قريب ، ويدعوها جيم للرقص •

– ولكنى لم أرقص أبدا •• لم أرقص فى حياتى قط •

– كل ما عليك هو أن تعتمدى على ، وأن تسترخى فى يدى ••

وياخذها جيم بين ذراعيه ، انها ترقص وتتحرك مع الموسيقى ،  
ان كل شىء سهل ، ويقبلها جيم ، ويقول لها انه قد قبلها لتعرف فقط  
انها جميلة •• ذلك لأنه على علاقة حب بفتاة ، وقد اتفقا على  
الزواج •

وتكون الشموع قد أضيئت ، فيخرج الزائر ولورا الى بقية  
الجماعة ، لورا تمشى رافعة الرأس ، والزائر يبتسم ، ويتناول  
معطفه وقبعته ، ثم يقول لهم :

– الى اللقاء ••

وتسأله الأم :

– هل ستعود لزيارتنا ثانية ••

ويجيب الزائر :

– لا أظن يا سيدتى !

« صباح الخير ١٩٥٨/١/٥ »

## اخلاق .. للعظماء

العظمة امتياز • والرجل العظيم هو الذى يمتاز على الآخرين •  
الرجل الذى يصل عقله الى مدى أوسع من عقولهم ، او يتسلل الى  
عمق لا يستطيع أن يصل اليه الرجل العادى • او تكون لديه القوة  
والمقدرة على أن يصنع العمل الذى يعجز عنه الناس ••

والعظمة تدبر الرأس ، لأن العظيم يكون عادة شديد الاحساس  
بعظمته شديد الإدراك لما فى روجه من خصب أو فى نفسه من قوة ،  
وهو يداب على المقارنة بينه وبين الأشخاص العاديين ، وهو يخرج  
من هذه المقارنة بأحاساس المتصور •

وكثير من العظماء فى الحق يدفعهم فرط الاحساس بعظمتهم الى  
الاحساس بضالة البشر ،

وينظرون فى داخل نفوسهم يقيسون ابعادها ، ويتأملون  
انفعالاتها •• ويحسبون أنهم هم العالم كله بما فيه من حياة  
وصخب وهداة وسكون •

وقد يكون الأنكياء الضريرون فى المجتمع اكثر من الأنكياء

الأخير ٠ اذ ان الذكاء يوحى بالامتياز ، والذكى كثيرا ما يضع نفسه فوق مقاييس الأخلاق ، اما لأنه لا يحترم الاقوانين نفسه الخاصة ، واما لأن ذكائه يعينه على التماس الأعداء لنفسه وتبرير خروجها على الأخلاق ٠

والأخلاق بالنسبة لهذا النوع من الأذكىاء الاقوياء قيد يشل الخط ، وهم يجتازون هذا القيد بلا مبالاة ٠٠ والناس الآخرون بالنسبة لهم مجرد أدوات يستطيعون أن يستغلوا لأثبات عظمتهم ، وإيجاد مجال لنشاطهم المتميز ٠٠

وتلك العظمة التى تلتهم حياة الآخرين ، وتبتلعها دون بادرة ندم أو غصة ضمير نموذج شائع ، قد نجده فى السياسى الكبير ، أو القائد الغازى أو رجل الدولة المخادع أو الفنان الكبير أو المصانع الماهر ٠٠ أو المجرم السفاك ٠٠

حقا ، هناك نوع آخر من العظمة ، هو ذلك الذى يهب بقدر ما يأخذ ولا يخاتل ولا يسلب ولا يلهم ٠٠ ولكنه يحب ويصفح ويمين ، وتلك هى أعلى مراتب العظمة ، لأنها العظمة الاجتماعية التى تزدهر فى باقة من البشر ، وتلقى على كل ما حولها ظلالا من جمالها وبهائها ٠ لا العظمة الفردية التى تورق فى صحراء ، وتحيل كل ماحولها الى هشيم ٠٠

والمفهوم الأول للعظمة هو مفهوم الفلسفات الفردية ، السياسية منها والاجتماعية ، نجده ممثلا فى فلسفة نيتشه ، الذى يؤمن بأن هناك أخلاقا للضعفاء ، وأخلاقا للأقوياء ، ويؤمن بأن الخلق الذى يجدر بالرجل العادى هو الضعف واللين والتسامح ٠٠ بينما القوة والاستعلاء والسيطرة هى فضائل الرجل العظيم ، ويضيف نيتشه بأنه لا ضمير على العظيم ولا جريرة اذا استلب حياة أو دمر بنيانا أو طغى على مجتمع لأن ذلك هو الثمن الحتمى لعظمته ٠٠

وفى مجال السياسة نجد النظرة الفاشية التى تؤمن بسيادة عنصر على عنصر آخر ، وغلبة جنس على جنس ، وما ترتيب الأجناس البشرية الماثور عن هتكر ، والذى وصفنا فيه فى ذيل القائمة ، ببعيد عن الأذهان •

أما المفهوم الثانى فهو مفهوم الفلسفات الاجتماعية التى تؤمن بالانسان فى نطاق المجتمع ، وتعرف أن خير الناس هو أنفعهم • وتطبق مقاييس الفضيلة والرذيلة على الجميع ••

وفى ظل أى فلسفة اجتماعية يكون الفلاح أكثر جدوى للمجتمع من الجندى ، والمرأة التى تربي ولدها أشجع من قاطع الطريق ، ومدمم كورى أعظم من جنكيز خان ••

والقرن التاسع عشر كان عصر الرجال العظماء ، الافراد غير العاديين اللذين يسيطون جناحيهم على العصر •• المصارف الكبرى ، وبيوت المال والائتمان الضخمة والملكيات التى تحسب بالملايين ، والمصانع التى تدار بالآلات وتلتهم طاقة البشر ••

كان هذا العصر هو عصر عظمة الذهب والالتهام ، كان كل انسان •• وكل مؤسسة ، وكل دولة ، تبتلع ماتستطيع أشداقها أن تسعه •• ثم تفقر فاما بعد ذلك ••

وفى ختام الربع الأول لهذا القرن ولد كاتب مسرحى عظيم وعاش ثلاثة أرباعه وكتب فى سنوات قليلة عددا من المسرحيات تناول فيها معظم المشاكل التى كانت تواجه المجتمع فى تلك الحقبة • ذلك هو الكاتب النرويجى هنرى إبسن ••

ولابسن مكان كبير فى تاريخ المسرح ، اذ انه امتاذ من امتاظة المصنعة المسرحية، تأثر به برنارد شو ومعظم كتاب المسرح المحدثين • ولكن عظمة إبسن الحقيقية هى فى أدراكه لجميع مشاكل عصره وتسجيلها •• فقد ناقش إبسن حرية المرأة ومسئولية الآباء ووضع

رجال الدين والأثرياء والمصلحين الاجتماعيين وغير ذلك من القضايا البشرية ، ولكنه لم يغفل - كمسجل عظيم لعصر مضطرب - أن يناقش مفهوم العظمة والتفرد ..

ومن أواخر مسرحيات أبسن مسرحية « شيخ البنائين » ، وهي المسرحية التى تناقش مفهوم التفرد والامتياز ، وترسم صورة انسان عظيم بمفهوم القرن التاسع عشر .. يظل يرتفع حتى يرى نفسه نظير الله فى سمائه ويحسب أن الاقدار قد أعدت لخدمته ، ثم مايلبث أن يهوى .. الى القرار ..

هالفارد سوانس مهندس بناء ، متقدم فى السن يبني البيوت الصغيرة الدافئة للبشر بعد أن بدأ حياته ببناء الكنائس ..

وفى مكتبه يعمل ثلاثة أشخاص .. أب وابنه وابنة أخيه .. أما الأب كنون بروك فهو مهندس تعلم عنه هالفارد بعض أصول المعمار ثم مالبت الأخير أن تفوق عليه واستلب زبائنه ، ونزل به الى هاوية الفقر والاملاق واستنذله بعض الشيء ، ثم ألحقه بعد ذلك بخدمته ..

والابن راجنر بروك مهندس ناشئ يتعلم فى مكتب سوانس العظيم ، وهو ينتهز الفرصة لكى يباشر عمله المستقل بعد ذلك ، ثم يتزوج من ابنة عمه « كايا » التى تعمل كاتبة للحسابات فى مكتب سوانس ..

والأب يحس بالموت يتهدده ، وهو يريد أن ينصرف الى لقاء الله مطمئن القلب من ناحية ابنة راجنر .. لذلك فهو يرجو من سوانس أن يزكى المهندس الناشئ بكلمة طيبة يضعها على رسوم معمارية قد أعدها الشاب .. حتى يستطيع الشاب أن يجد طريقه الى المستقبل .. ولكن سوانس يرفض ذلك باصرار .. وهو لا يرضى فى الوقت نفسه أن يخرج راجنر من خدمته لئلا يجد طريقه الى العمل فى مكان آخر ..

وقد لجأ المهندس العظيم الى طريقة غريبة لكي يحتفظ براجنر برونك في مكتبه ، اذ اثر على عقلية الفتاة الصغيرة الساذجة «كايا» حتى أصبحت تعبد هذا الرجل العظيم ولا تطبق ان تفكر في الابتعاد عنه ٠٠ تعبد عباداة ساذجة تشبه تقديس الآلهية وهو يفسح لها المجال لاطهار عواطفها فهو يريد أن يحتفظ براجنر في مكتبه عن طريق الاحتفاظ بكايا ، اذ انه يعلم أن الشاب الصغير عاشق لابنة عمه ٠٠ يرغب في الزواج منها ، ولا يطبق الابتعاد عنها ٠٠

ويلحف الأب في رجاء المهندس العظيم أن يزكى ابنه ، ويفرض سولنس ، وينصرف الأب مقهورا مريضا يتوكأ على ذراع ابنه ٠٠

ويدخل الدكتور هرول ، وهو صديق قديم لسولنس ، وحين يدور الحوار بينهما تكتشف أشياء غريبة في نفسية سولنس البناء ، انه يؤمن بأنه لاحق لأحد في أن يمارس البناء الا هو ، لأنه أكثرهم نبوغا ، وهو يؤمن أيضا أن من واجبه أن يسحق الجيل الجديد اذ ان هذا الجيل الجديد لو وجد فرصته لاكتسح مجده وعظمته ، وهو يؤمن الى جانب ذلك كله بأن لديه قوة خارقة كأنها من صنم مارد عملاق ، وهذه القوة يستطيع بها أن يستخدم الظروف والأقدار لكي تحقق له ما يريد ٠٠

وهو يحكى للطبيب كيف أتت لكايا الى مكتبه ذات مرة لتسأل عن قريبها ، وكيف تحدث معها حديثا قصيرا ، كانت تدور في اثنائها فكرة مافى رأسه « لو أمكننى أن أستخدم هذه الفتاة ، وأؤثر عليها بحيث أجعلها ترتبط بى ، لأمكننى أن أحتفظ بالشباب رانجر تحت نفوذى » كانت تلك الفكرة تدور في رأس سولنس ، لم ينبس بهسا لأحد ٠٠ ولكنه فوجيء في اليوم الثانى بالفتاة تاتى الى مكتبه في وقت العمل وتسأله عما يريد منها أن عمله ٠٠ وعن ذلك اليوم عرف سولنس أن الأقدار تخدمه ، واستنتج أن هناك نوعين من الشياطين ، بيض وسود الشعر ، وأن هذين النوعين قد رسدا لقضاء حاجاته ٠٠

ان سولنس العظيم على وشك ان يجن بعظمته ٠٠

ولسولنس فى حياته العائليه مأساة ٠٠

لقد ورثت زوجته بيتا قديما عن أمها ، كان هذا البيت يقع وسط حديقة كبيرة ، تغطيها الثلوج فى بعض الأحيان ، وكانت الزوجة سعيدة بهذا البيت ، وفيه أنجبت طفلها التوأمين الصغيرين ، وفيه ولدت هى ايضا منذ زمن طويل ٠

وكان سولنس يفكر فى هدم هذا البيت ، وفى أن يخطط الحديقة ليبنى فيها فيلات صغيرة مريحة واسعة ٠٠ بدل البيوت القديمة الكابية التى كان يسير عليها طراز البناء ، ولكنه يعلم أن زوجته لا ترضى بهدم هذا البيت الدافئ بالذكريات ٠٠ فكان يكتفى بالتفكير حين يجلس فى الحديقة ، وينظر خلال شق المدخنة يتسرب منه الدخان اذا امتلأت المواقد والدفاة باللهب ، ومن خلال هذا الشق كان يتخيل مصيره حين تنفجر المدخنة ، ويكون هو وزوجته فى نزهة على الزحافة ، ويحترق المنزل كله ، ويبنى هو على أنقاضه تلك البيوت الجديدة ٠٠

كان كل ذلك حلما ، ولكنه تحقق ذات يوم كما كان يحلم به سولنس واحترق المنزل وانكسر قلب الزوجة ومات الولدان التوأمين من اللبن الحزين الذى سكب فى فمهما صدر الأم ، وازداد سولنس يقينا بأن الأقدار تخدمه ولعله لم يحزن كثيرا لموت الولدين ، فلقد قال لنفسه ان الأقدار ارادت أن تجعله حرا وان تخليه من كل ارتباط بالأسرة أو الولد أو المنزل لكى يستطيع أن ينطلق فى طريق عظمته ، لا يقف أمامه شيء ولا يعوقه عائق ٠٠

أخذ البناء العظيم يبنى ويبنى ، بنى الكنائس العالية الأبراج ، وفى يوم مابنى برج كنيسة عاليا شاهقا ثم صعد فوقه الى هذا الارتفاع الذى يدير الرأس ، كان الناس جميعا فى أسفل البرج يقفون مشدوهى

الأنفاس وقد مالت أعناقهم ، وهم يشهدون الرجل العظيم يرتفع ويرتفع والكيل الزهر فى يده ، ثم يضع الكليل على دؤارة حديدية فى أعلى البرج ، وينزع قبعته عن رأسه ، ثم يلوح بها للسماء ..

ماذا قال سولنس للسماء ؟ لقد رفع رأسه الى أعلى ، واتجه الى الله قائلا :

« انى أستطيع ان أباريك ، أستطيع أن أبنى مثلك . وان ارتفع الى حيث تسكن ، وأن أعلو وأعلو والناس جميعا فى السفح ، انى أقف هنا امامك حرا طليقا فوق هذا البناء الذى رسمته بيدي ، لن أبنى لك بعد الآن ، لأنى أستطيع ان أباريك »

ومن ذلك اليوم تحول سولنس عن بناء الكنائس الى بناء البيوت الصغيرة ، وعرف أنه قد انتصر على الأخلاق حين سحق هذا الجيل الجديد تحت قدميه ، وانتصر على الأسرة ومحبة الولد والزوجة حين مات أولاده واستسلمت زوجته لليأس كسيرة القلب ، وأخيرا هاهو ذا يرتفع الى السماء ليصبح حرا لاتقيد الأرض خطاه ..

كان سولنس البناء لا يخشى الا الجيل الجديد ، كان يخشى أن تتحول عنه الأقدار ، أن تكف الشياطين البيضاء الشعر والسوداء الشعر عن خدمته ، وأن تتركه لأيدى أولئك الذين سيطرقون يوما على بابه قائلين : افسح لنا طريقا يا هالفارو سولنس ، فقد حانت نهايتك !

وهو لذلك لا يرضى أن يزكى رسوم راجنر ، ويأبى أن يمد يد المساعدة الى أحد من الشباب ، ويقلل بابه بعنف فى وجه كل قادم ، ولكنه لم يستطع أن يقفله فى وجه هيلدا وأنجل ..



وهيلدا فتاة فى الثالثة والعشرين من عمرها ، رأت سولنس منذ عشر سنوات وهو يقف عاليا فوق قمة البرج يعلن انتصاره ..

وفى ذلك اليوم دعاه أبوها وهو طبيب الناحية الى العشاء ..

وحين دخل سولنس الى المنزل لم يكن هناك الا هيلدا ..

وعندئذ داعبها سولنس وقبلها ووعدهما أن يعود اليها بعد عشر سنوات لكي يختطفها ويبنى لها مملكة وقلعة .

وظلت تلك الكلمات تعيش فى نفس الصبية الصغيرة حتى كبرت ، وبعد عشر سنوات من الانتظار ، لم يعد سولنس ، وأتت الفتاة اليه لتستنجزه وعده وتطالبه ببناء القلعة .

وفى اليوم الذى أتت فيه « هيلدا » كان « سولنس » قد بنى بيته الجديد ، وبنى له برجاً عالياً ، واستعد لينتقل اليه ، والبيت الجديد شيء رائع فى فن المعمار .. وقد أعد « سولنس » اكليلا من الزهر لكي يضعه ملاحظ العمال فوق قمة برج البيت .

ولكن « هيلدا » وانجل – أو الجيل الجديد – تناشد «سولنس» ان يضع بنفسه الاكليل فوق برج البيت ، وتذكره بوقفته الرائعة تلك منذ عشر سنوات ، حين ارتفع فوق بنيان الكنيسة عالياً حراً ، وأشار بقبعته ملوحاً للسماء ..

« وسولنس » يعلم أن السن قد تقدمت به ، وأنه لا يستطيع أن يرتفع الى هذا العلاء الذى يربك الرأس ويصيبها بالدوار .. ولكنه فى نفس الوقت – متشوق الى أن يرتفع عن الناس ، وأن يعلن عظمته وقوته وتفرد ، ولذلك فإن كلمات الثناء ترفع « سولنس » على اكفها الى قمة البرج ، ليهوى بعد ذلك الى الأرض ، وتتحطم رأسه على كومة حجر ، ويهتف الناس جزعين : لقد مات سولنس البناء العظيم ..

« صباح الخير ١٩٥٨/٧/٢٠ »

## هاملت المسكين . . في البرنامج الثانى

البرنامج الثانى يقدم مساء كل ثلاثاء سهرته مع إحدى مسرحيات الادب العالمى ، وهذا اليوم هو انجح ما يقدمه البرنامج وأكثره جمهورا لأن التمثيل هو أكثر الفنون فصاحة وأقربها الى أذواق المستمعين وعقولهم . . وقد قدم لنا البرنامج من قبل مسرحيات رائعة لأرثر ميللر وتنسى وليامز وابسن وتشيكوف وغيرهم من عمالقة المسرح ، وكانت هذه المسرحيات تقدم فى اطار اذاعى ممتاز فى أغلب الأحيان ، ويحافظ فيها على قداسة النص حسب امكانيات المترجم التى تكون عادة طيبة مباشرة ولكن فى يوم الثلاثاء الماضى قدم لنا مسرحية هاملت لشكسبير . وقد كنت أتوقع أن يقدم لنا النص المسرحى كاملا اذ ان شكسبير بالذات لايجوز العبث به اذا جاز العبث بأى نص مسرحى آخر . . وكنت أتوقع أيضا أن يراجع القائمون بالبرنامج ، هذه المسرحية ، وبعضهم على ما أعتقد من المثقفين الذين قرأوا هذه المسرحية فى أصلها ، ولكن المسرحية المجيدة قدمت بعد أسقاط لكثير من فصولها ومشاهدتها . وتلك المشاهد لاغنى عنها فى بيان الثروة الفنية والدرامية لشاعرها العظيم . .

امامى الآن نص المسرحية ، وأنا أراجعها مشهدا مشهدا على

الترجمة غير الدقيقة التى قدمها البرنامج الثانى لقد حذفت الترجمة جزءا كبيرا من المشهد الثانى من الفصل الأول والمشهد الثالث والرابع برمتيهما وحذفت المشهدين الأول والثانى من الفصل الثانى وبعضا من المشهد الثالث ، ولم يبق من هذا الفصل كله الا اشارات مقتضبة ٠٠

وحذفت المشهد الأول من الفصل الرابع والمشهد الرابع منه ٠٠

وأخيرا حذفت مشهداً من أروع مشاهد المسرحية ، هو مشهد المقبرة وحوار هاملت الرائع مع حفارى القبور ودقن أوفيليا وصراخ هاملت المفجع عليها بعد مناقشاته الثقيلة الوقع الأليمة بحق عن الموت والحياة والخلود ٠

وأنا أعلم ان هذه الترجمة القاصرة هى الترجمة الوحيدة الشائعة بعد أن عريبها خليل مطران منذ حوالى ثلاثين عاما ٠ وأن من نافذتها يطل طلبة معهد التمثيل والفرق المسرحية المختلفة على أرض شكسبير ٠ وهى ترجمة لنسخة فرنسية مبسطة من المسرحية ٠ ولكن هذا البرنامج الثانى الذى نعتبره حدثا جديدا فى ثقافتنا ، والذى يجمع كثيرا من المخرجين والمذيعين المثقفين الذين يراجعون النصوص قبل اذاعتها ، كان يجب عليه أن يلقي بهذه الترجمة الناقصة المبثورة فى البحر وأن يكلف أحدا من المشتغلين بالأدب بأعداد ترجمة جديدة وافية ، والا فليصرف النظر عن شكسبير حتى تتوفر له الامكانيات ٠٠

أما التمثيل والايخارج لهذا النص القصير الفاتر فقد كان لا يقل سوءا عن الترجمة ٠٠

كان مستوى التمثيل والايخارج سطحيا ٠٠ مثل تمثيل اية مسرحية ساذجة فى احدى فرق الدرجة الثالثة ان مسرحية مثل هاملت كتب عليها ألوف التعليقات وتناثرت على شخصيتها مئات

التفسيرات يجب الا يقدم على اخراجها مخرج الا وفى ذهنه تفسير  
يرتضيه ومنهج يعمل به ٠٠ ان المخرج الذى يعتقد بجنون هاملت  
سيخلع على عباراته وايماءاته مالا يخلعه المخرج الذى يعتقد بضعفه  
وعجزه عن احلال العالم ، وكلاهما يختلف عن ذلك الذى يفسر عجز  
هاملت بعقدة اوديب مثلا او بفلسفته ، وثقافته التى غلت قدميه ٠٠

ان قصة هاملت - التراجيديا الذائعة - تصبح فى يد المخرج  
الساذج مجرد ميلودراما تاريخية ، وهكذا اصبحت فى يد سيد بدير  
وممثلى البرنامج الثانى ٠

ممثّل واحد - والحق يقال - كان ناجحا فى دوره ، هو عبد  
الرحيم الزرقانى فى دور الملك العم ٠٠

انى حزين من اجل هاملت المسكين الذى انهالت عليه البلىا ،  
وكان آخرها هو هذا الذى حدث فى مساء الثلاثاء الماضى فى  
القاهرة ٠٠

« صباح الخير ١٢/٣/١٩٥٩ »

# أول مسرحية عربية واقعية

## مهفف باشا

### فى قهوة النعيم

ان قارئ قصص ديكنز يفهم عن انجلترا اكثر مما يفهم من قراءة جميع كتب التاريخ . اذ ان الرواية الادبية أو المسرحية التى تصور عصرا من العصور ، انما تصور هذا العصر بلحمه ودمه ، وأشخاصه ، والأفكار الشائعة فيه . لا كما يفعل التاريخ حين يجرد الأحداث فى كثير من الأحيان من دفتها البشرى ، ويصفى دماءها ثم يقدمها على الصفحات فاترة مسجاة فى كفن الكلمات .

وقد كانت الحياة الاجتماعية فى مصر فى السنوات العشر الاولى من هذا القرن تجتاز مرحلة قلق لابد ان تتمخض عن شيء ذى بال . . كانت الحضارة الاوروبية قد زحفت على الحضارة العربية زحفا متصلا منذ عهد اسماعيل ، بلغ هذا الزحف مداه فى تلك السنوات التى سبقت الحرب العظمى الاولى . ولم تكن كتائب هذا الزحف هى الثقافة والفكر والموسيقى والعلم فحسب ، بل صاحبها كتائب الترف والرقعة اللذين يبلغان حد الانحلال . . فانتشرت المقاهى التى يدور فى حليباتها الرقص والغناء . . والتى تستورد المغنيات من أوروبا ممن لفظتهن مسارح باريس وعلب ليلها . . والتى يجتمع فيها

الوارثون وأبناء الذوات ، فيقامرون ويسمعرون ويسكرون ، ويضيعون ثروات الآباء من قلول الارستقراطية المصرية أو التركية على موائد المقامرة وتحت اقدام الراقصات •

وانتشرت الى جانب ذلك كل السموم البيضاء •• وسارت تجارتها جنبا الى جنب مع تجارة الرقيق الابيض • وكان القائمون بالتجارتين من نفايات الاجانب الذين شملتهم قوانين الامتيازات فى ذلك العصر ، فبعضهم رعية انجليزية ، وبعضهم رعية فرنسية •• وهكذا ، حتى ان الوطنيين من سكان البلاد الذين كانوا ينحدرون الى درك هذه التجارة كانوا يفتشون عن « حماية » دولة من الدول ، ينضمون تحت لوائها ، ويرتكبون الجرائم فى حماية قناصلها ومحاكمها القنصلية •

ومن اكثر الاعمال الادبية تعبيراً عن هذه الحال ، هذه المسرحية التى كتبها شاب لبنانى مثقف ، اسمه فرح انطون ، ولد فى طرابلس بلبنان سنة ١٨٧٤ ، ثم نزح الى مصر ، واشتغل بالصحافة فى اللواء التى كان يصدرها المرحوم مصطفى كامل ، ثم اخرج صحيفة اسماها « الجامعة » وأنفق عليها كل ما ادخره من اموال حتى استنفدت ماله وصحته ، ومات فى عام ١٩٢٢ •

وفرّح انطون قد يبدو اسما غريبا على اسماع المثقفين الآن ، ولكنه قد خلف عديدا من المسرحيات المؤلفة والمترجمة ، والمقالات الادبية والسياسية ، وقد عمل معه فى اللواء والجامعة لكثير من ناشئة الأدباء فى ذلك الوقت ، وعلى رأسهم المفكر الفقيد سلامة موسى •

والمسرحية التى أريد أن أحدثك عنها اسمها « مصر الجديدة ومصر القديمة » ، وقد مثلت هذه المسرحية فى الأوبرا الخديوية لأول مرة فى ٥ يناير سنة ١٩١٧ ، وقام ببطولتها الممثل المعجوز •• ففى أول ذلك العصر •• جورج أبيض •

ان المسرحية تعبر عن هذه الحال التي اشترت اليها ، وليس من الغريب ان يكتب مؤلف لبناني الأصل عن احوال الحياة في مصر تحت حكم الانجليز بهذه الدقة وهذا الفهم ، فقد نزع الى مصر في اواخر القرن الماضي ، وواصل هذا القرن عشرات من المثقفين السوريين واللبنانيين هربا من طغيان الحكم التركي ، وكانوا يحملون معهم ثقافتهم الواسعة ، والبذور الاولى للوعى العربى الشامل ، والاحساس بمشاكل اقاليم العرب احساسا غنيا خصبا ، وسجلت في تاريخ الأدب العربى في مصر أسماء اديب اسحق والاخوان تقلا وخليل مطران وشبلى شميل ٠٠ وفرح أنطون ٠

### اللغة ٠٠ والواقعية ٠٠

وكان المؤلف احس أنه يقدم الى المسرح والادب شيئا جديدا ، فكتب مقدمة موجزة في بداية مسرحيته المطبوعة تعرض فيها لأمرين :  
- هل يتحدث الناس على المسرح بالعامية أو الفصحى ؟  
إذا تحدثوا بالعامية كان ذلك اضعافا للغة العربية وتقليلها من شأنها ٠

وأجاب المؤلف عن هذا السؤال بقوله انه لا بد من قليل من التسامح مع اللغة وقليل من التسامح مع الواقع ، لأن التوضيحية براحد منهما في سبيل الآخر أمر عسير ٠

ان الذوات والمتعلمين يتكلمون بالفصحى ، بينما يتكلم أبناء الطبقة الدنيا باللغة العامية ٠

اما السيدات فهن يتحدثن لغة وسط بين اللغتين ٠٠ لغة سماها هو « الفصحى المخففة أو العامية المشرفة » ٠

وقد يكون الحل الذي اختاره فرح أنطون للقضية اللغة منذ

حوالى نصف قرن من وجود لغات ثلاث فى عمل فنى واحد حلا غير  
نهائى ، ولكنه على أى حال محاولة لحل مشكلة مازالت تعترض كتاب  
المسرح حتى الآن .

— اما الامر الثانى الذى تعرض له فهو هل روايته خيالية ..  
رومانتيك ، أم هى واقعية .. ناتورالست ؟

وينبغى ان نلقى اهتماما كبيرا للكلمة الاجنبية التى استعملها  
للتعبير عن الواقعية .. ناتورالست وأن نذكر أن هذه الكلمة كانت  
شائعة جدا فى فرنسا فى ذلك العصر لوصف أدب اميل زولا ومدرسته  
من الكتاب الذين كانوا يصورون الواقع والطبيعة كماهى دون تخيل  
أو تزويق .

وفرح انطون يقول ان روايته هى أول رواية « ناتورالية » ، وان  
المسرح العربى كان قبل روايته غارقا فى روايات الاعاجيب والخيال  
وأن التبعية عليه عظيمة كبدىء لهذا النوع من الروايات .

### مهفف باشما ..

والآن بعد هذه المقدمة الطويلة .. سأحكى لك حوادث  
المسرحية ..

كانت صاحبة مصر الجديدة فى ذلك الوقت فى أول نشأتها ،  
وقد انتشرت فيها المقاهى وبيوت اللهو ، وكان من أكثر تلك المقاهى  
رواجا وشهرة قهوة خريستو « السماء قهوة النعيم »

وعلى باخرة قادمة من مارسيليا الى ميناء الاسكندرية التقى  
سنة أشخاص ، كل منهم له علاقة ما ، بخريستو وقهوة النعيم ..  
أولهم مهفف باشما ، وهو رجل سمين بدين ، وافر الفنى ،



يجيد الفرنسية ، والثانى ابن عمه « فؤاد بك » الذى يصغره فى السن والذى تناهز ثروته ثروة الياشا •

اما الثلاثة الآخرون ٠٠ فهم مسيو اتيين ، وهو فرنسى كان صديقا لخريستو ، وقد سمع عن نجاحه فى مصر ، فسحب زوجته بولين ، وقررا أن يجربا حظهما فى هذه البلدة الجديدة بأن يشتركا مع خريستو فى قهوته حتى يجمعا من المال مايكفيهما لإنشاء قهوة خاصة •

اما ثالثهما فهى « أديل » وهى فتاة فرنسية فقيرة لا تملك الا جمالها وصباها ، وقد خطفها اتيين وزوجته من باريس ، اذ اوهماها انهما ذاهبان الى مصر لكى ينشئا بنكاً لاقرض المال ، وانها ستعمل فى خدمتهما فى منزلهما • فلما خرجا بها من فرنسا كاشفاها بالحقيقة وهى أن مهمتها ستكون فى المقهى لا فى البيت ، وستكون مهمتها هى اصطياد الرجال لا تنظيف الحجرات •

وتجتمع القافلة الخماسية بعد ذلك فى مقهى خريستو بمصر الجديدة ٠٠ فلقد نزل اتيين وزوجته وخادمتة الجميلة ضيوفا على صاحب المقهى بينما تجمعت فى غرف المقهى وصالاته شلة من الوارثين على رأسهم فؤاد بك وأحمد بك ومشييل أفندى ومصطفى بك ورفعت بك فى انتظار أن تخرج اليهم « المز » خليعة خريستو وغادة المقهى واشهر مطرباته •

انهم يقطعون الوقت فى المقامرة والشراب • وقبأة يدخل خادم نوبى يحمل تلغرافا الى أحدهم ٠٠ مصطفى بك ٠٠ ويقرأ مصطفى بك التلغراف ثم يقول للجماعة :

— نزلت الاسعار •

— نصف ريال

— اذا خسرت مائتى جنيه

## – عالجزة

ويردون جميعا وراء مصطفى بك .. عالجزة ! عالجزة !  
ويخرجون من صالة المقامرة الى مكان الرقص ، وهم يتوالون  
ويضحكون ، ويلتفت خريستو نحو المتفرجين ، ويقول وكأنه يهمس  
لنفسه :

– مساكين مساكين .. ان كان كثير وارثين وشبان زى دول  
ازاى مصر تمشى .. والله ياناس مصر مسكينة .

## .. الفلاح .. والمرابى ..

ثم يدخل الى خريستو فى مكتبه فلاح وزوجته .. ويطلبان من  
خريستو ان يقرضهما ثلاثين جنيها فيشترط المرابى الاجنبى عليهما  
ان يرهنا عنده ثلاثة افدنة هى كل مايملكان ، وان يدفعا المبلغ عند  
المطالبة به بربا قدره ٢٠ جنيها ، ثم يدخل اليه راقت بك ، وهو شاب  
لم يثر بعد ، فى انتظار موت أبيه ، ويطلب منه مائتى جنيه ، ويضيف  
خريستو الى الكمبيالة مائة جنيه ربا وارباها .

ثم يدخل مهفف باشا ، وهو يطلب من خريستو طلبا غريبا . انه  
يطلب منه ان يترك له أدبل ، الفتاة الفرنسية الفقيرة ، لكى تعمل  
دادة لأولاده . ويدرك خريستو ما وراء هذا الطلب .

ان الباشا البدين قد أعجب بالفتاة منذ ان رآها على ظهر  
الباهرة ، وينتهب خريستو الفرصة ويقول للباشا ان قريبه فؤاد بك  
يطلب الفتاة هو الآخر ، وانه قد سبق فأعطى لخريستو ٥٠ جنيها لكى  
يعطيها لأدبل ، ويخرج الباشا محفظته ويعطى للقواد الاجنبى مائة  
جنيه ، ويطلب منه ان « ينهى المسألة » .

## .. بين خريستو والمز ..

والمشهد الثانى بين خريستو والمز .. ان خريستو يعاتب المز

لأنها لا تبذل أقصى جهدها فى اصطیاد الزبائن وحضهم على المقامرة ولكن المز ترد عليه متجهمة ، انها معجبة بفؤاد بك الذى يتردد أحيانا على المقهى ، ولا يحوم حولها كما يحوم غيره من الوارثين ..

وفؤاد بك هذا أسلم أشخاص المسرحية شخصية أنه وارث حقا ، وهو يتردد أحيانا على قهوة النعيم ، ولكنه مع ذلك متماسك بعض الشيء أمام الحاح السكر والمقامرة .

وفؤاد بك قد دفع الخمسين جنيهها لأنه يريد أن يخلص أديل من بملش خريستو ، ولذلك فقد ذهب الى قنصلية فرنسا ، وأبلغ القنصل أن الفتاة قاصر ، وأنها تريد العودة الى وطنها .

لقد حلت الكوارث على خريستو اذ سلب فؤاد منه عصفوره الجديد الصغير الذى كان يطمع أن يجلب به أكبر قدر من الزبائن ، ثم سلب فؤاد بك منه مغنيته الناجحة وخليلته « المز » . واستأجر لها شقة بجوار الازبكية ، وأمرها بمغادرة قهوة خريستو ، فانطلقت معه ..

### عش الغرام ..

ويعيش فؤاد مع « المز » فى هذه الشقة الجديدة ، دون أن تعلم المز أن فؤاد متزوج وله طفلة .

وبيعت خريستو احدى راقصاتہ الى « المز » لكى تنبئها بأن فؤاد متزوج ، وتفجع المز فى عشيقها ، وتزداد فجيعتها حين تكشف فؤاد بهذا الأمر ، وتحاول أن تعاقبه . فيخرج من عش الغرام الى غير عودة .

وحين يخلو فؤاد الى نفسه يجد أن هذا الغرام الجديد كاد أن يبدد أمواله ويهدم أسرته .. فيسافر الى السودان مصطحبا زوجته

وابنته ، حيث يعمل فى التجارة ، ثم يعود بعد أعوام ، وقد اكسبته الشمس والعمل نشاطا وشبابا وقوة ومالا ٠٠

وتعود المز الى قهوة خريستو ، اما الشباب الوارثون ، وعلى رأسهم مهفهب باشا فقد افلسوا جميعا ، وطردهم خريستو من مقهاه لكى يستقبل الأغنياء الجدد ٠

### مصر الجديدة ٠٠ ومصر القديمة ٠٠

ان هؤلاء الوارثين الخائبين هم مصر القديمة المتأكلة المتعفنة ، اما قواد بك فقد أصبح ممثلا لمصر الجديدة حين هجر مصر الى السودان لكى يعمل ويجد ، وقد تخلى عن نزواته ، ولم يقدم شبابه قربانا لنزوات الطيش والهوى ٠

وهكذا تنتهى هذه المسرحية المبكرة ٠ اول مسرحية واقعية عربية ، كتبها احد رواد المسرح العربى الذين اقتربوا من روح أوروبا ففهموا ثقافتها وفنها وحضارتها وهاجموا مظاهر الحضارة الزائفة وانحللها ٠

« صباح الخير ١٦/٤/١٩٥٩ »

« اصوات العصر »

## شكسبير لم يكن يعلم !

كان ممثلاً صغيراً حين كانت مرتبة الممثل في المجتمع قريبة من مرتبة الخادم أو النديم ، ثم أصبح صاحب فرقة تمثيلية تؤدي تمثيلياتها في العاصمة أمام النظارة من النبلاء والسادة وتخرج أحيانا ببرامجها إلى عامة الشعب ، وقد تتوقف عن التمثيل موسماً أو موسمين لوباء أصاب المدينة أو كارثة نزلت بالمشرح ..

وقد أصبح ممثلاً حين ضاقت به سبل العيش الأخرى ، فقد قضى طفولة غير سعيدة لا تعلم عن تفاصيلها شيئاً رغم أن ماكتب عنه يملأ مكتبة بأسرها ، وتزوج ثم أنجب بنتاً بعد زواجه بشهرين ! .. وحين نزع من قريته الصغيرة الكائنة على النهر الصغير ، لم يجد إلا حرقاً للتمثيل ، وأخذ يتدرج من فريق إلى فريق حتى أصبح عضواً في فريق التمثيل في قصر الملكة ..

وطبع أول قصيدة طويلة له وعنوانها « فينوس وأدونيس » وأهداها إلى أحد النبلاء بخطاب في منتهى التواضع ، يقول فيه :  
« سيدى النبيل »

لا أدري كم سيضايقك اهدائي هذه السطور الفجة إلى نبالتكم

ولا كم سيلومنى العالم لأنى قد اخترت كاهلك القوى ليكون سندا  
لضعفى ، ولكنى أطمع فى أنك ستغفر لى الى أن أستطيع أن أضع  
بين يديك عملا أكثر ملاءمة لنبل سيادتكم ٠٠ الخ ٠٠ ،

لقد نسى التاريخ اسم هذا النبيل الذى أهديت له القصيدة ، ولكن  
اسم الشاعر قد عاش دائما فى قلب التاريخ ٠٠ انه وليم شكسبير ٠٠

لم يكن شكسبير يعلم انه شاعر عظيم ، ولم يكن معاصروه  
يدركون ذلك ، فكتب أحد النقاد الذين عاشوا فى عصره دراسة عن  
الشعر ، فقارن بين شكسبير وخمسة شعراء آخرين ٠٠ ووضع  
الشاعر العظيم فى ذيلهم ، وقد مات الخمسة الآخرون وبقي  
شكسبير ٠٠

والشاعر نفسه كان يعتبر نفسه ممثلا يكتب للمسرح ، وخادما  
راقيا فى بلاط الملكة اليزابيث وكانت أقصى آمانياته أن يستريح بعد  
هذا الكفاح الطويل على الخشبة ٠٠ وأن يقتنى بيتا ريفيا فى قريته  
التي خرج منها صغيرا ٠٠ بيتا له حديقة وأمامه يرعى قطعان من  
الأغنام ، وأن يقضى بقية أيامه فى سكون ، ينفق مما وفره من ثروة  
صغيرة ٠٠

وقد تم له ما أراد ، ومات فى ٢٣ ابريل سنة ١٦١٦ ، وكانت  
السنوات الثلاث الأخيرة من اعتقاله المسرح قد أنست الجميع نكره  
٠٠ الملكة والنبلاء ورواد المسرح ، ودفن فى كنيسة ستراتفورد ٠٠  
السيد « الجنتلمان » وليم شكسبير ٠٠

واكتشف شكسبير خارج إنجلترا ، وعاش للمرة الثانية ، كان  
من أوائل من اكتشفه الشاعر الألمانى العظيم « جيته » حين قرأ جيته  
روايات شكسبير وفاجأه ما فيها من عظمة وسمو وأقام جيته حفلا ،  
ووقف فيه يتحدث عن شكسبير ويقول :

« اى شكسبير صديقى ! لو كنت حيا لما تمنيت ان اعيش الا  
معك » ..

وظل شكسبير يكتشف فى المانيا وفرنسا واخذت شهرته  
تطوف بأوروبا حتى عادت مرة ثانية لتعيش على المسرح الذى قضى  
عليه حياته .

وكان الانجليز مثل شكسبير آخر من يعلم ..

والآن يحتفل فى جميع انحاء العالم بذكرى وفاة شكسبير فى  
الاتحاد السوفيتى يقام له مهرجان حافل ، وفى دول أوروبا الشرقية  
تخرج الترجمات لمسرحياته وقصائده ، وتكتب الكتب الطويلة عن  
مكانته الشعرية ..

أما عندنا فى القاهرة ، فقد فكر المسئولون منذ عامين فى  
ترجمة مسرح شكسبير ترجمة دقيقة ، وتشكلت لجنة برئاسة الدكتور  
طه حسين ، وعهدت الى طائفة من ثقات المترجمين بترجمة تلك  
الروائع ، وقام هؤلاء المترجمون بعملهم ، ولكن واحدة من هذه  
الروايات لم تر النور حتى الآن ..

وفى مسرحنا يحجم المسئولون عن تقديم شكسبير ، وقد قررت  
فى أذهانهم فكرة خاطئة هى أن مسرح شكسبير لا يلائم المتفرج  
العربى ، ومما يدحض تلك الفكرة أن « عطيل » .. و « هاملت »  
كانتا تقدمان على المسرح المصرى منذ ثلاثين سنة ..

ولكننا قد طالت بنا الغربة عن شكسبير ، سواء فى المسرح  
أو القراءة ، رغم أنه شأن كل فنان عظيم يستطيع أن يخاطب القلب  
فى كل انسان .

ان مسرحية مثل هاملت يستطيع الانسان أن يدرك منها عديدا  
من المستويات ، ان هاملت لو لخصت لأصبحت شيئا قريبا من

القصة الغامضة الراقية أو المفاجعة التي يمثل فيها الشك والانتقام دورا رئيسيا ، ولكنها حين يتدبرها الانسان تصبح مأساة انسانية عميقة ومادة خصبة للفن ، ووثيقة من وثائق التحليل النفسى .

كذلك الشأن فى مسرح شكسبير وأدبه ، حقل واسع يجوس فيه كل انسان على قدر اتساع خطوته وانتظام نفسه ، ولكنك لن تطلع عينك فى هذا الحقل الا على كل جميل ورائع ومهيب .

« صباح الخير ٨/٥/١٩٥٩ »



## شقة للإيجار

السياسى القديم ، والكاتب الجديد ، فتحى رضوان أخرج  
مسرحية جديدة هذا الأسبوع .

والمسرحية تدور حوادثها منذ سنوات قليلة . وشخصياتها  
بواب وغانية وموظف وطالب وشيخ معمم ، وكان يجب أن يتحدثوا  
بالعامية . ولكن فتحى رضوان عز عليه أن يتحدثوا بلغتهم ، فطعم  
الحوار ببعض الألفاظ العربية الفصحى .

أن فتحى رضوان يرى أن استعمال العامية انهيار ، أما  
الفصحى فهي تحليق وسمو . ولذلك فهو لا يستعمل العامية الا  
مضطرا . ثم يعتذر عن استعمالها بأن اللغة الفصحى من عند المؤلف  
أما اللغة العامية فمن عند الشخصيات .

الواقع أن المسرحية اضطربت فى يد المؤلف بين العامية  
والفصحى . فالغانية والبواب كثيرا ما يتحدثان لغة فصيحة ، بينما  
يتحدث الطالب والموظف الكبير بالعامية . وهكذا اتضح أن الحل  
الذى اختاره المؤلف لمشكلة اللغة فى المسرح حل غير عملى .

وهذا الحل غير العملى قد اختاره من قبله فرح انطون فى مسرحيته التى كتبت منذ خمسين سنة بعنوان « مصر الجديدة ومصر القديمة » واستعمل فيها « العامية المشرفة » أحيانا و « العربية المخففة » أحيانا أخرى . واختاره توفيق الحكيم فى « الأيدى الناعمة » ومع ذلك ترجعت المسرحية كلها الى العامية حين عرضت على الجمهور .

ان جميع الحلول التوفيقية لمشكلة اللغة فى المسرح حلول غير عملية . وعلى المؤلف المسرحى الجديد ان يوجد لغة مسرحية جديدة ، لغة تناسب ذوق الجمهور وثقافته الآن ، وتقربه من المسرح وهذه اللغة الجديدة هى التى نبحث عنها الآن ، وهى جزء من الأزمة التى يعانىها المسرح العربى .

« صباح الخير ١٩٥٩/١/٤ »

## كلا الجانبين خطأ !

الزميل أنيس منصور يعتبر نفسه وكيل المذهب الوجودى فى مصر • ولذلك فقد أنبرى أسبوعين متتالين مهاجماً لترجمة الدكتور محمد القصاص لمسرحية الأيدى القذرة التى تعرض الآن على المسرح القومى •

وانيس يتهم القصاص بأنه قد اختصر المسرحية ، وحذف فصولاً طويلة من الحوار • والقصاص يدافع عن نفسه بأن هذا الحوار لم يكن ذا فائدة للمتفرج العربى لأنه ملئ بالمشاكل الفلسفية والفكرية • ويزعم أن المهم فى المسرحية الآن هو جانبها السياسى الذى احتفظ به فى ترجمته •

والواقع أن المسرحية كلها بجانبها السياسى والفكرى ، لاتلائم جمهور المسرح ، ولا تصل الى فهمه بسهولة •• وان استمتع بها جمهور قراء الكتاب ••

المسرحية سياسياً تناقش دور الأحزاب الشيوعية فى أوروبا • وتقع حوادثها فى وسط أوروبا قبل انتهاء الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة • وهذه الحوادث قد تكون ماثلة فى ذهن المشاهد

الباريمى • ولكن الرجل القاهرى الذى يشغل باله بقضايا وطنه •  
والذى نسى بعد اربعة عشر عاما من الحرب معظم ما دار فيها من  
حوادث ، هذا الرجل لن يستطيع أن يربط فى ذهنه بين دور الألمان  
والروس والوصى على العرش •• والبورجوازية والاشتراكيين  
والفلاحين والشيوعيين •• الخ ، ولن يستطيع أن يتذكر تناحر تلك  
القوى كلها على الوصول الى أغراضها فى دولة ما بأوروبا لم يحددها  
المؤلف ، وإن كانت الشواهد تدل على أنها احدى دول شرق  
أوروبا ••

أما الجانب الفكرى الذى يدافع عنه أنيس ، فهو أيضا لا يلائمنا  
لو قرأنا المسرحية فى صورتها الأصلية •• وأحسنا فهم اتجاهاتها •  
أن المسرحية لا تحارب الحزب الشيوعى فحسب ، ولكنها تحارب  
كل الأحزاب وكل الهيئات وكل الجماعات ••

إنها تحارب الانتماء الى أية مجموعة من الناس •• إنها تقول  
أن الإنسان يجب أن يكون فردا مطلقا حرا ، بعيدا عن الارتباط بأية  
فكرة أو تنظيم أو أسلوب ••

إنها تمجد الإنسان •• اللامتمنى وهذه فكرة خطيرة فى هذا  
الدور من بناء مستقبلنا ••

ذلك لأن رفضنا للشيوعية لايعنى رفضنا لكل المذاهب  
والاتجاهات ، بل يعنى ولاءنا وانتماءنا العميق لقوميتنا ونظام حياتنا  
الاشتراكى الذى نريد أن نبنيه ••

ونحن لا نبشر بالانسان المنزول •• الذى يقف تجاه المجتمع ،  
بل بالانسان المتعاون الذى يمد يده الى الناس ••  
وعلينا دائما أن نخير سلاحنا حين نحارب ، فلا نحارب المعركة  
الشريفة بسلاح مغلول ••

« صباح الخير ١٩٥٩/٦/٤ »

## صندوق توفيق الحكيم

الملاية الملف ، والجلابية واللاس ، والبنتلون والصنديل ، كلها كانت تجلس في المسرح الصيفي وتستمع الى حوار توفيق الحكيم ، وتضحك من أعماقها ، وتستجيب استجابة رقيقة لحركات الممثلين ، ولمحات الحوار ، وخفة الكوميديا ..

والمسرح ممتلئ حتى صفوفه الأخيرة ، وزبائن الصفوف الأخيرة يحترمون المسرح من زبائن البناوير ، لأنهم يحضرون قبل رفع الستار ، وينظرون الى خشب المسرح في مودة ، ويشملون الممثلين بعيونهم باعزاز ..

ان أسطورة « جمهور المسرح » تنبذ اذا استطاع المسرح ان يصل الى الناس . ففي ليلة من ليالى الصيف ، وفي وسط حديقة الأزيكية اذا نصبت خشبة عليها ستارة ووضعت أمامها صفوفاً من الكراسي استطعت أن تجتذب جمهور حديقة التحريز وكورنيش النيل ومقاهى وسط البلد ودور السينما للصيفية ..

ومسرح حديقة الأزيكية الصيفي لا يزد على خشبة وستارة وكراسى ، وقد اعتمدت وزارة الثقافة ٨٠ ألف جنيه لاعادته في هذا الموسم .. ولكن يظهر ان المبلغ قد انفق في اعداد الواجهة والباب

ولم يستطع أن يصل الى الخشبة أو الستائر أو الصالة ، فما زالت الستارة القطيفة الحمراء البالية التي ترفع باليد ٠٠ ومازالت الكراسى الخيزران المستأجرة من محل فراشة ٠ ومازالت الخشبة المنخفضة الكثيفة ، هي كل ما يراه الجمهور في داخل مسرح الأزيكية الصيفي ٠٠

ولكن التجربة ناجحة رغم ذلك ٠ ولابد أن نجاحها يزداد لو بذلت بعض العناية بجسم المسرح لا بالباب والواجهة ٠ فحين شاهدت فرقة رضا للفنون الشعبية على هذا المسرح نفسه منذ أسبوعين ، كانت أقدام الراقصين لا تكاد تظهر للمتفرج لانخفاض مستوى الخشبة ، مع أن المفروض في المسرح الاستعراضى أن تكون أقدام الراقصين واضحة للمتفرج وضوح وجوههم ٠٠

وقد أحسنت فرقة المسرح القومى حين اختارت هذه المسرحيات الثلاث القصيرة من توفيق الحكيم لتفتتح موسمها ، وهى مسرحيات « أريد أن أقتل ، وعمارة المعلم كندوز ، والحب العذرى » وربطت بينها برباط واحد ، وسمتها « صندوق الدنيا » ٠٠

ومسرحية « أريد أن أقتل » مسرحية ذهنية رغم طابعها الكوميدي ٠ والحوار فيها طويل ممطوط ٠ أما مسرحية « عمارة المعلم كندوز » فهى أكثر الأعمال الثلاثة نجاحا وبساطة ، وربما كان سر ذلك أن توفيق الحكيم قد استوحاها من حادثة نشرت بالصحف قبل أن يكتبها ، وقد كان فؤاد شفيق فيها أكثر من ممتاز ٠٠

أما المسرحية الثالثة « الحب العذرى » فهى قصة رجل بخيل يحب ثروته حبا عنريا ٠٠ فلا يقربها ولا يسمح لأحد أن يقربها ، وشخصية البخيل شخصية مسرحية معروفة منذ أن رسمها «موليير » ٠٠ ولكن بخيل « موليير » رغم تطاول الزمن بيننا وبينه مازال أكثر حياة وأصالة من كل بخيل بعده ٠٠ حتى بخيل توفيق الحكيم ٠٠

« صباح الخير ١٠/٩/١٩٥٩ »

## ينبوع الشباب

جددت صداقتى هذا الأسبوع بصديق عزيز ، اسمه يوجين أونيل وقد عرفته لأول مرة منذ سنوات حين قرأت مسرحيته ، وراء الأفق ، ثم كدت أنساه ، اللهم الا اصدقاء من اسمه تتردد على سمعى بين حين وآخر ، وفى هذا الأسبوع التقيت بيوجين أونيل مرة ثانية حين قدم صلاح عز الدين ترجمة لاحدى مسرحياته اسمها «الينبوع» وسعدت بهذا اللقاء أكثر من سعادتى بلقائى الأول ، لأن مسرحية «الينبوع» أكثر غنى وإنسانية من وراء الأفق .

ويوجين أونيل أحد أعمدة المسرح الأمريكى المعاصر ، وفى كتاباته جراءة وثقة وعمق لحد له ، ونحن هنا أحوج مانكون لأن نقرأ له لأن نهضة المسرح لن تتحقق الا اذا عرفنا ماهو المسرح، ولن نعرف ماهو المسرح الا اذا قرأنا وعرفنا المسرحيات الكبرى .. الا اذا أصبح شكسبير وأبسن وتشيكوف وميلر وأونيل وتينيسى وليامز اصدقاءنا الأعزاء الذين نلتقى بهم دائما ..

والمسرحية التى ترجمها صلاح عز الدين حلقة فى سلسلة مكتبة الفنون الدرامية ، وقد قدمت هذه السلسلة من قبل ثلاث

مسرحيات عالمية ، وهى تزعم أن تقدم قريبا مسرحيات أخرى ، فهى الآن تقوم بجهد واجب ، وتؤدى خدمة جليلة للثقافة •

وينبوع « أونيل » هو ينبوع الشباب الذى يبحث عنه قائد اسباني نبيل ، صاحب كريستوفر كولمبس الى أمريكا والنبيل الاسباني المقامر يندفع فى بادئ الامر الى الرحلة مع كولمبس رغبة منه فى اعلاء مجد اسبانيا ، وعدوا وراء ذهب القارة الجديدة ، فاذا امتد به العمر وتصرم شبابه ، أصبح يبحث عن ينبوع الشباب هو غايته •• ذلك الينبوع الذى تتحدث عنه الأساطير التى تزعم أن من شرب منه سقطت عنه سنين حياته المتهدلة كما تتساقط الأوراق الذابلة عن الأشجار •

وفى المسرحية أكثر من رأى فى أكثر من موضوع •• آراء فى الحب والشباب والمسيحية والاستعمار ورجال الكنيسة •• آراء رجل نقى الضمير واسع الأفق ••

« صباح الخير ١٩٥٩/١٠/٨ »



## مسرقيات شوقى . . أوبريتات

كلما استمعت الى فصل من مسرحيات شوقى بعد تلحينه ، مثل الأوبريت القصيرة التى يغنيها عبد الوهاب وأسمهان ، أو مشهد « قرية الجن » الذى لحنه يوسف شوقى أو الى أغنية مأخوذة من احدى مسرحياته مثل « انا انطونيو » أو « جبل التوياد » ، كلما استمعت الى عمل من هذه الأعمال الفنية ازددت يقينا بأن مسرحيات شوقى هى فى الواقع أوبريتات غنائية ، وإن الطريقة الصحيحة لتخليدها وإدماجها فى تراثنا الفنى هى تلحينها وتقديمها للمستمع العربى فى شكلها الجديد . .

كان شوقى يحاول أن يكتب أعمالا درامية ، ولم يكن المسرح الغنائى يطوف بخلفه حين كتب مسرحياته ، ولكن الشقة بين « مجنون ليلى » أو « مصرع كيلوياترة » وبين الدراما الحقيقية كانت بعيدة رغم ذلك ، ومازال العنصر الغنائى هو الغالب فى تلك الأعمال الفنية . فالدراما المسرحية تعتمد على تصوير الشخصيات المتميزة وعلى تنمية الصراع المسرحى ، ولابد لكل كلمة من كلماتها أو بيت من أبياتها أن يقود الى ذروة هذا الصراع . بينما نجد فى مجنون

ليلى مشاهد برمتها مثل « قرية الجن » لاتخدم الصراع المسرحى ولا تطوره . وكذلك فى مصرع كيلوباتره . وفى هذه المسرحية الأخيرة كان المتوقع أن يدور الصراع فى نفس كيلوباتره بين واجبها كملكة وعواطفها كامرأة عاشقة . ولكن هذا الصراع لم يتجسم فى موقف من مواقف الرواية ، بل أصبحت الرواية قصة امرأة عاشقة مات حبيبها فانتحرت من بعده . .

ان العنصر الدرامى فى مسرحيات شوقى اذن عنصر ضعيف ، ولكن غنائيتها ورنينها وإيقاعها الجميل قيمة فنية خالدة ، يجب أن ننتبه اليها ، ونحرص عليها كجزء عزيز من تراثنا . .

وأغلب ظنى أن شوقى لم يكن يستطيع منذ ٣٠ سنة أن يرتفع الى افق الدراما ، فثقافة شوقى الفرنسية لم تستطع أن تنقله الى روائع المسرح كما أن الأرض عندنا لم تكن ممهدة لهذا النوع من الأعمال الأدبية ، بل كانت أكثر ملائمة للمسرح الغنائى بعد أوبريتات سيد درويش وسلامة حجازى وغيرهما . .

والآن ونحن نحتفل بذكرى شوقى تفكر الفرقة القومية فى تقديم مسرحياته . بينما كان الأجدر أن يقوم ملحنونا بتحليلها ، فهذا العمل بالنسبة لها ولشوقى ، هو الخلود الحق ، والتكريم الحق

« روزاليوسف ١٩/١٠/ ١٩٥٩ »

## فرقة .. محلك سر !!

ميلاد موهبة فنية جديدة ليس أمرا هينا ، ولكنه حدث فنى ، يجب أن نتوقف عنده ، أن يحاول النقاد توجيه خطى هذه الموهبة الجديدة ، وحمايتها من الانهيار والفساد الذى كثيرا ما يتعرض له المواهب الفنية عندنا ..

اننا أغزر البلاد انتاجا للمواهب الجديدة .. ولكن الغريب أن معظم هذه المواهب لاتحقق الآمال التى تعقد عليها ، وتسقط فى دوامة الاغراء العاجل ، وتجهض فنيا قبل أن يتم نضجها ، وتلك ظاهرة متكررة سواء فى الشعر أو القصة ، أو التمثيل ، أو الموسيقى أو غيرها من الفنون ..

والموهبة الفنية الجديدة التى ولدت هذا الاسبوع هى النجم الكوميدي « فؤاد المهندس » ، البطل الحقيقى لفرقة ساعة لقلبك . لقد رايت فؤاد فى مسرحية « مراتى صناعة مصرية » فى مونولوج طويل يؤديه وحده على المسرح ، والدور دور سكران وكان فؤاد يخلع على الدور أصالته وفنه فقدم لنا سكران لم يشهده مسرحنا العربى من قبل ..

وأنا أعرف فؤاد المهندس منذ سنوات ، حين كان يقلد النولوجست الامريكية « كارمن ميراندا » وحين كان يقلد نجيب الريحاني ، وقد شاهدت تطوره فى أدواره السيتمائية التقليدية ، ولكنى رأيت نضجه ، وتغلبه على التقليد ، واهتداه الى موهبته الأصلية ، فى هذا الدور الجديد .

وسر تفوق فؤاد المهندس - وهذه كلمة أوجهها لباقي أفراد فرقة ساعة لقلبك - أنه تخلص من الجمود الذى حجر شخصياتهم جميعا ، حين اندفعوا فى تيار « الاسكتشات » الهزلية سنوات طويلة ، واستهلكوا مواهبهم فى أدوار الفشار والقوة والسرحان والخواجة حتى ابتذلت مواهبهم وأدوارهم على حد سواء ، ولم يتيحوا لأنفسهم فرصة الانطلاق مع كل دور جديد ، وتعبير جديد ووقفوا فى مكانهم يدقون بأقدامهم « محلك سر » ولذلك فأنك تخرج من المسرحية وقد أسقطت من حسابك كل هذه النماذج الجامدة .

واعتقد أن من الواجب على بقية أعضاء الفرقة أن يخلصوا أنفسهم من هذا الجمود ، ويتحرروا من تقليد أنفسهم ، إذا كانوا يريدون أن يصبحوا ممثلى كوميديا ، ولا سبيل الى ذلك الا بأن يبحثوا عن الرواية الجديدة التى تتعدد أدوارها وشخصياتها والتى يستطيع كل منهم فيها أن يكشف امكانياته الفنية ، ويطورها وينميها ، فقد تكشف لنا برامجهم القادمة عن مواهب جديدة ، مثل موهبة فؤاد المهندس .

مواهب فى التمثيل ، لافى التهريج ..

« روزاليوسف ١٩٥٩/١٢/٢١ »

## النفاق حرام والابتزاز حلال !

مازال اسماعيل يس احسن ممثل كوميدى على المسرح وبخاصة بعد أن تخلى عن بعض عاداته التقليدية فى المشى بطريقة « فرنانديل » وفى استغلال فمه بشكل مسرف ، وأصبح أكثر التزاما بالدور الذى يؤديه ..

فقد رأيت فى الأسبوع الماضى فى مسرحيته « منافق للإيجار » ممثلا كوميديا منسجما فى اطار المسرحية ، مدركا أن التمثيل عمل جماعى متأزر .. وكان محمود المليجى وعبد الفتاح القصرى نجمين لامعين كمادتهما ، ويعدهما كان جميع الممثلين من الرجال ..

أما العنصر النسائى فى فرقة اسماعيل يس فهو ضعيف لا أستثنى منه الا زينات صدقى وخيرية أحمد ، التى ظهرت فى نفس المسرحية فى دورين مختلفين .. من قلة الممثلات طبعاً !

المسرحية نفسها من تأليف أبو السعود الابيارى ، تمتاز بحوارها اللامع الذكى ، الذى يتعقف عن بعض الهذر الساقط ، مما تتردى فيه كثير من الفرق الكوميدية ، حين تلجأ الى التلميحات الجنسية المثيرة .

وقد حاول أبو السعود أن يجعل لمسرحيته هدفا أخلاقيا هو محاربة النفاق ، فأوضح أن النفاق لا يعود على صاحبه بنفع . . .  
وحين فشل البطل في أن يقيم حياته على النفاق . . . شق له المؤلف طريقا آخر ، وهو التهديد والابتزاز ، وإثارة الفضائح ، وهكذا نجح البطل بطريق « غير أخلاقي » أيضا ، وضاعت عبرة المسرحية التي قصد اليها المؤلف .

● أم كلثوم ، عارضت في اجتماع لجنة الموسيقى بمجلس الفنون في ارسال بعثات الى الخارج لتعلم قيادة الاوركسترا ، قالت : يكفى حين نفكر في عزف بيتهوفن أن نشترى بضع اسطوانات ونتعلم منها . . .

ردت عليها الدكتورة سامحة الخولي قائلة :

بنفس المنطق ، يكفى أن ندير اسطوانات أم كلثوم ، ولا نقيم حفلة كل شهر . . . فضبت أم كلثوم وخرجت من الاجتماع . . . سعى الوسطاء للصلح بين أم كلثوم وسامحة الخولي . أم كلثوم تكسره الموسيقى الغربية ، ولاتثق كثيرا في البعثات أو الكونسرفتوار أو التجديد !

● شيرلى ماكلين ، هي نجمة امريكا الجديدة ، في فيلمها الأخير طفت على الممثل القديم دافيد نيفين ، وعلقت أنظار المتفرجين بوجهها وعينيها .

قصة الفيلم كانت تصبح بلا معنى لولا شخصية شيرلى ماكلين .

« روزاليوسف ١٩٦٠/١/٢٥ »

## السهم . . في قلب الحقيقة

فشل مسرحية « مصرع كليوباترة » حين واجهت الجمهور على خشبة المسرح أمر لا يلام عليه الجمهور ولا الممثلون . والذين حاولوا أن يضعوا على نكتفى فتوح نشاطى أو أمينة رزقى هذا الفشل لايبحثون عن قلب الحقيقة بقدر ما يحاولون انتحال الأعذار للشاعر الذى مات منذ ثلاثين سنة ، وللمعلومات الطائشة التى صبها فى أذانهم معلمو اللغة العربية على مدى هذه السنوات الثلاثين . فلو أخرج هذه المسرحية مخرج فى عظمة ايليا كازان ، ولو قامت بدور البطولة جينا لولو بريجيديا بدلا من أمينة رزقى . لما ارتفعت المسرحية عن الأرض التى سقطت عليها سنتيمترا واحدا .

انا لا أشك فى عظمة شوقى كشاعر غنائى . فلعن شوقى من أعظم الشعراء الغنائيين الذين عرفتهم لغتنا العربية ان لم يكن أعظمهم ، وفى « مسرحيته » ، « مجنون ليلى ومصرع كليوباترة » قصائد من الشعر الغنائى ترتفع الى مستوى مطلق ، ولكن المسرح شىء آخر . المسرح حركة وصراع وشخصيات . ولا بد أن يكون كل حدث مسرحى ، وكل تصرف مسرحى مبررا بمنطق نفسه . وأن يعود هذا التصرف الى تجسيم الصراع أمام المتفرجين . والأعمال

التي قدمها شوقي باسم المسرحيات لاستحقاق هذا الاسم ، فهي مجرد قصائد غنائية يتداول روايتها أشخاص مختلفون .

لقد قلت مرة في نفس هذا المكان ان الطريق الصحيح لحياء نكزى شوقي ، وادماج هذه الاعمال في تراثنا الفني هو تقديمها على شكل « أوبريتات » بعد تلحينها والأوبريت فن واسع المصدر ، لايعنى كثيرا بالحبكة أو الصراع المسرحي ويعتمد - أولا وأخيرا - على الغناء .



• رأيت الكتاب الأنثى الذى طبعته اليابان عن السينما اليابانية بمناسبة مهرجان الفيلم الآسيوى الأفريقى ٠٠ أية روعة ، وأى اخراج كان الكتاب دليل متحف من أرفع متاحف العالم ، وأظن أن هذا الكتاب سيوزع فى المهرجان ٠٠ وسنمسيك به فى أيدينا ونتساءل ماذا نستطيع نحن أن نقوم به من الدعاية لفننا السينمائى غير الأفيشات المبتذلة ، والصور المبتعة كأنها بثور فى وجه الفن .



شاعر عجوز فى البرنامج الثانى افتخر بأنه كتب أطول قصيدة فى الرثاء فى الشعر العربى ٠٠ عدد أبياتها مائة بيت ٠٠  
هل الشعر ٠٠ بالمتر ؟ !

« روزاليوسف ١٩٦٠/٢/١ »



## برنارد شو .. فى القاهرة

هذا الاسبوع اسبوع برنارد شو فى القاهرة .. فان احدى مسرحياته « تلميذ الشيطان » تعرض ترجمتها العربية فى الاوبرا .. ويقوم اعضاء الفرقة القومية بأدوارها فى نفس الوقت الذى يعرض فيه الفيلم الأمريكى المقتبس عن هذه المسرحية نفسها فى احدى دور السينما ، ويضطلع ببطلته ثلاثة من اكبر عمالقة السينما .. لورانس أوليفيه وكيرك دوجلاس وبيرت لانكستر .

وفرقتنا القومية - مازالت هى النافذة الوحيدة التى نستطيع من خلالها ان نلقى نظرة على تراث العالم الفنى ، وهى عندئذ تقوم بواجب من اهم واجباتها ، هذا الواجب هو الذى يجعل للفرقة القومية وجودا متميزا ينفرد بها عن الفرق الأخرى ..

وقد قدمت لنا من قبل مسرحيات لسارتري وتولستوى وجان كوكتو .. وجميل منها ان تقدم لنا فى هذا الموسم احدى مسرحيات برنارد شو .

قدمت الفرقة هذه المسرحية بصورة مشرفة ، رغم خطأ المترجم حين نقل كلمة « جنتلمان » الانجليزية الى « مرقه » بالعربية ..

والكلمة لاتعنى الرفاهية ابدا ، ولكنها تعنى التزام التقاليد بشكل يدعو الى السخرية ، والشرف الظاهري فى التعامل ، مع البعد عن معنى الشرف الحقيقى ، وكانت نتيجة هذا الخطأ فى الترجمة أن محمد الطوخى ممثل دور « الجنتلمان » قدم لنا تفسيراً جديداً للدور لانستطيع أن نوافق عليه ، رغم أن الطوخى اداه ببراعة رائعة ٠٠ قدم الطوخى « الجنتلمان » كأنه « مخنث » أو « مرفه » كما اخطأت الترجمة ٠

وكان محمد السبع مجيداً ، وصلاح سرحان لابس به ، لولا ملامحه البريئة الطيبة التى لاتتفق مع دور تلميذ الشيطان ، وأجادت سميحة توفيق كمادتها ٠

أما فى الفيلم ، فقد أعطى لورانس أوليفيه مفهوماً رائعاً لدور الجنرال الجنتلمان يتفق مع صورة الرجل الانجليزى التقليدى ٠٠ أما المخرج فقد أبدع فى استغلال الصورة المتحركة « الكارتون » فى توضيح المعارك وترجمة أعقد مقدمات الفصول التى اشتهر « شو » باطالتها وكان هذا « الكاريكاتير » تعبيراً موفقاً عن نظرة « شو » الى الحرب والجيش ٠٠

المهم من هذا كله أن برنارد شو قد نجح فى القاهرة ، وتفوق على متشكوك الذى عرض له فيلم فى نفس الاسبوع ، وظلت مقاعد السينما التى عرضت « تلميذ الشيطان » محجوزة أياماً طويلة ٠٠ وفى هذا درس للسينمائيين العرب موجزه : ان التفكير المهادىء يستطيع أن يتقلب على الاثارة ٠

« روزاليوسف ١٩٦٠/٢/٨ »

## مطلوب مسرح دائرى !!

بذل انور فتح الله اكبر الجهد فى تحويل رواية نجيب محفوظ « بداية ونهاية » الى مسرحية ناجحة • ولكن المسرحية ظلت رغم ذلك دون مستوى الرواية ، فرواية نجيب محفوظ « تراجيديا » حديثة • والتراجيديا صراع بين الانسان بوسائله المعاصرة وامكانياته القاصرة ، وبين القدر بقدرته الخارقة وطفياته الذى لا يقاوم ، والأسرة المتوسطة التى اتخذها نجيب وحيا لروايته أسرة محكوم عليها بالموت والانحلال والفساد والجريمة رغم ما يبذل افرادها الضعفاء من جهد للخلاص من الأزمة التى تحيط بهم • لأنها تصارع معصوية العينين هذا القدر الجائر الأعمى ، وحين ننظر الى الرواية على هذا الأساس نفتقر كثيرا من القسوة التى يعامل بها المؤلف شخصياته ، بل ونذكر انها جزء من الصراع التراجيدى الخالد بين الانسان والقدر ••

ولكن المسرحية كانت شيئا آخر •• لقد تحولت الى دراما عنيفة وغابت اصابع ذلك القدر الجائر فسقوط الفتاة الى هوة الدعارة ، وانحدار حسن الى هاوية البلطجية ، ظلا فى المسرحية غير مبررين ، وكان الفتاة اتحدت لأنها تحب الانحدار وكان حسن أبو الروس أصبح

بلطجيا لأن الفساد كامن في نفسه هو ، لا في بناء المجتمع الذي يواجهه ..

ولكن ماذا كان يستطيع أن يصنع أنور فتح الله ، وقد بذل كل جهده ، فكتب المسرحية من أربعة فصول، وحاول أن يحشد كل الحوادث التي ازدهمت بها الرواية ، أن العيب ليس عيب أنور فتح الله ، ولكنه عيب مسرحنا ، ذي الخشبة الساكنة والستارة الواحدة والعمق الواحد . ولو كان لدينا من التقدم الآلى في المسرح ما يوازى الامكانيات الموجودة في التأليف والتمثيل ، ولو كان لدينا مسرح دائري متحرك ، يستطيع أن يعرض مسرحية مكونة من عشرة مشاهد أو ما يزيد دون تبديد طاقة المتفرج بفترات الاستراحة والظلام الضائعة لو كان لدينا كل ذلك لاستطاع أنور فتح الله أن يصل الى عمق أبعد ، ورؤية أوضح ، لرواية نجيب محفوظ ..

« روزاليوسف ١٩٦٠/٣/١٤ »

## المسرح .. والمسجد

خبران متناقضان متنافران لا يمكن أن يكونا قد صدرا عن عقلية واحدة .. الأول هو رصد جوائز جديدة للفرق المسرحية والنقاد المسرحيين ، ورفع قيمة الجوائز المرصودة للسينما عشرة آلاف جنيه أخرى ، ومساهمة مؤسسة دعم السينما فى عدد قادم من الأفلام .. وهو ليس خبرا واحدا كما ترى ، ولكنه مجموعة من الأخبار الصغيرة التى تدل على خطوات قادمة فى سبيل رفع مستوى الفن وتكريم الفنانين الممتازين ..

والخير الثانى أن لجنة المسرح قررت فى أحد اجتماعاتها رفع ايجار المسرح فى الليلة الواحدة من ١٥ جنيها الى ٣٠ جنيها ٠ أى أن أية فرقة مسرحية جديدة تريد أن تعمل على مسارح الدولة عليها أن تدفع ضعف ما تدفعه ايجارا لخشبة المسرح غير تكاليف الديكور والملابس وغيرها ..

خبران متناقضان إذن ، وهما يدلان على أن العقليات التى ترسم مستقبل فنوننا ليست كلها فى نفس الدرجة من التمسك للفن والاقرار لدوره فى حياتنا المستقبلية ، وأن حسابات الأرقام ..

وميزانيات الأرباح والخسائر ، ونظرة « الباشكاتب » الضيقة مازالت الى الآن تعتقد أن المسرح تجارة حكومية ، يجب أن يوازي فيها الدخل المنصرف ، بينما ترى نظرة أخرى أن المسرح كالمسجد والمستشفى ، وجه من أوجه النشاط العام ، يظهر أثره في الأرواح والمثل العليا ، ولا يستطيع قياسه بمقياس القرش والجنيه ٠٠

إن وزير الثقافة رجل فنان ، وزملاءه في الوزارة معظمهم رجال متحمسون للمسرح ، ولذلك فإن من الواجب أن تجتمع تلك اللجان كلها على هدى من سياسة الوزير والوزارة ، وأن يوضح أمام أعينها أن الوزير والوزارة من عشاق الفن ، وأنهم يبذلون له ما يبذل المحب للمحب دون توقع جزاء ٠٠ فلا تضرب لجنة بقرارتها في الشمال ٠٠ ويضرب الجمهور بقرار اللجان جميعا عرض الحائط ٠٠

« روزاليوسف ٢٨/٣/١٩٦٠ »

## صنف الحرير

التمثيل الجيد ، والاخراج الجيد .. لا يرفعان حوارا رديئا ،  
كما ان المشاهد الضاحكة ، التي يستقل كل مشاهد منها بنفسه ،  
ولكنها لا ترتبط بموضوع واحد أو فكرة واحدة ، لا تستطيع أن تصنع  
مسرحية جيدة .

ومسرحية « نعمان عاشور » الأخيرة فيها مشاهد ضاحكة كثيرة  
وكل مشاهد منها فيه كمية من الضحك تكفى لنجاحه ، ولكن هذه  
المشاهد كلها لا يربطها شيء ، ولا تقود الى فكرة ، ولا تؤدي  
غرضا ..

وأنت تخرج من المسرحية ، وأنت تتساءل : مع من هذا الكاتب ،  
وخذ من ؟ مع أى شيء تدور هذه المسرحية وضد أى شيء ..  
هل الكاتب يحارب تعدد الزوجات أو يحارب الطلاق أو يحارب تقاليد  
المدينة وينتصر لتقاليد الريف أو العكس !

ساعتان من الصراع بلا معنى ، تتخللها بعض الفكاهات التي  
تطرق على أرض المسرح لحظة ، ثم تموت ، لأنها لم تلتحم مع المسرحية  
كلها فى نسيج واحد ..

وبعد ساعتى الصراخ لا تجد ان موقف ابطال المسرحية قد تغير ، ولم يحدث فى قصة المسرحية شىء ٠٠ مازال الأب الذى يحب تعدد الزوجات ويكره الطلاق كما هو ، ومازال ابنته تريد ان تطلق رجلا من زوجته لقتزوجه ، ومازال ابنه يريد ان يطلق زوجته ليتزوج فتاة اخرى ، وكلهم مشاكلهم تافهة ، لا تصلح لأن تكون موضوعا لعمل فنى ، فى مسرح الدولة ٠ الذى يقدم فى بعض الأحيان مسرحيات لسارتر وبرنارد شو ٠٠

والممثلون :

سواء جميل ٠٠ ممتازة كعاداتها ، وكمال حسين لا بأس به ، وسهير البابلى تتقدم كممثلة ، وفؤاد شفيق ٠٠ لامع ، وكذلك رفيعة الشال ، ونادية السبع ٠٠

أما فردوس حسن ، فانى اعتقد ان عصرها ، ذلك العصر الذى كان يكفى أن تجرؤ فيه سيدة ، وتقف على خشبة المسرح ، لتصبح بين يوم وليلة ممثلة عظيمة ، ذلك العصر قد انتهى ٠ وامتلات اجراء المسرح بالممثلات الممتازات من الجيل الجديد ، وعلى ممثلة الجيل الماضى أن تدرك ذلك ٠٠

ولهجة السيدة فردوس لهجة غريبة على أذن المستمع ، فهي تمد بعض الحروف مدا بغيضا ، وتختصر بعضها الآخر اختصارا بغيضا ايضا ، اى فى حاجة الى أن تتعلم ٠٠ كيف تتكلم !

والممثل القديم حسن البارودى مازال يعيش فى أدواره التاريخية، فيقلد يوسف وهبى ويلقى الكلمات البسيطة بايقاع خطابى، مبالغ فيه ويكون صوته وينغم فيه حتى وهو يقول : السلام عليكم ! أما بطل المسرحية ، فهو الممثل العظيم شفيق نور الدين ، الذى حمل عبئها على كتفيه ثلاثة فصول طوال سحاول أن يخلق من الجسم الميت شيئا فيه حياة !

« روزاليوسف ١٨/٤/١٩٦٠ »



## دمشق تبحث عن مسرح

فى أحد شوارع دمشق الجانبية ، استوقفتنى لافتة صغيرة ،  
فوق سلم ضيق يؤدى الى باب خشبي ، وعلى اللافتة اعلان عن  
مسرح العهد الجديد ،

ودمشق ليس فيها مسرح حتى الآن • ولذلك فقد حاولت ان  
اعرف سر هذه الفرقة الجديدة ••

وفوجئت بأن الفرقة من الشباب الهواة ، الذين يعملون بحرف  
مختلفة تتباين بين الطب والتجارة والصحافة •• وأنهم قد وجدوا  
قطعة أرض واسعة مهجورة ، فاستأجروها ، وبثوا عليها بسواعدهم  
مسرحا ، وصفوا فيه الكراسى الخيزران ، وأسدلوا على واجهة  
المسرح ستارة بسيطة من القטיפه الحمراء ••

وكانت المشكلة التى واجهت الممثلين الهواة هى نقص العنصر  
النسائي، واستطاعوا اقناع سيده وفتاتين بالعمل معهم على المسرح •

ثم قدموا بعد ذلك بإمكانياتهم المتواضعة مسرحية آرثر ميللر  
« كلهم أولادى » بعد أن ترجمها القسم الأدبى للجمعية ••

أما الدخول للمسرح ودفع ثمن التذكرة فكان مرهونا بمشيئة المتفرج ٠٠ اذا شاء دفع واذا شاء تفرج دون أن يطالبه أحد بشيء ٠٠ كان مستوى العرض المسرحي محتاجا لكثير من التوجيه والخبرة المسرحية ، ولكن الحماس كان يشفع للمواهب الجديدة ، ويضمن لو اتاحت لها الرعاية ، ان تزدهر وتفتح عن كثير من الخير ٠٠

وهذا المسرح هو المسرح الاول فى دمشق ، ومن الغريب ان الاقليم السوري هو الذى قدم للمسرح العربى فى القاهرة اكبر رواده فى القرن الماضى، ومع ذلك فان دمشق تعيش على أمل نهضة مسرحية مدعومة بالخبرة والمران ٠٠

وهذه الفرقة الجديدة وامثالها من فرق الهواة قد تستطيع أن تقدم الفوج الأول من الممثلين المسرحيين فى الاقليم الشمالى ، ومن الممكن أن تستعين بهم بعد ذلك فى برامج الاذاعة والتليفزيون فى دمشق ، وهى تعانى نفس الأزمة فى الممثلين ٠٠

وكل ذلك سهل اذا تدعمت الصلة الفنية بينهم وبين معاهد التمثيل وغيره من المؤسسات الفنية فى القاهرة ٠٠

وهذا هو ما يطلبونه ٠٠

« روزاليوسف ١٤/٧/١٩٦٠ »

## انظر خلفك في غضب

هذه المسرحية لا تسليك ولكنها تزعجك •

وقد أزعجت نيويورك ولندن حين صدورها ، وحين مثلت على المسرح ، واستطاعت أن تخلق تيارا جديدا من كتاب المسرح ، أطلق عليه النقاد لقب « الجيل الغاضب » •

وهي أولى مسرحيات نكاتها الشاب « جون اسبورن » الذي دفعت هذه المسرحية باسمه الى الصف الأول من كتاب المسرح المعاصرين •

ويطل المسرحية « جيمى بورتر » يعيش مع زوجته « اليسون » فى غرفة سطح أحد البيوت الصغيرة ، وتجاورها غرفة يسكن فيها « كليف » صديق الزوج الأعزب •

وحين ترتفع الستار ، ذات عصر يوم أحد « نرى جيمى بورتر » وصديقه « كليف » جالسين على كرسيين هزازين قديمين ، وقد دفن كل منهما وجهه فى إحدى صحف يوم الأحد المضخمة ، فى حين تقف الزوجة على منضدة الكى ، وتدق دقاتها الرتيبة المزعجة وأمامها قميص تكويه •

« وجيمى بورتر » هو الرجل الغاضب الثائر دائما ، كأنه يجلس على سطح من الحديد المحمى ٠٠ بل لعل النار تحيط به من كل جانب ٠٠ وتبث من داخله أيضا ، أن شيئا ما لا يعجبه ، فصحف يوم الأحد هي هي صحف الأحد ٠٠ حتى ليبدو كأن الكلام فيها واحد كل اسبوع وكان كل صحيفة تكتب كما تكتب الأخرى ، وطعم الشاي في فمه فاتر كطعمه كل مساء ، والأثاث ٠٠ ومنظر زوجته وهي تكوى ، والموسيقى المنبعثة من الراديو ، كل شيء يدفع للملل والسأم كأن حياته لا تتجدد أبدا ٠

لا شيء يستطيع أن يكسر دائرة الرقابة الغليظة التي تحيط بعقله ٠ لقد تخرج من الجامعة ، أو انحدر منها على حد قوله ٠٠ ولكنه يعمل الآن في محل حلوى تملكه والدته أحد أصدقائه ، وهو مثقف يعرف شيللى واليوت وقد قرأ لهما ، ولكن العالم حوله لا يريد هذه الثقافة ولا يستطيع أن يفسح لها مكانا ، لأنه عالم إنجليزى محافظ بورجوازى ، بارد ، يهتم بالحفلات ، ويبدو كأن كل انسان فيه قد انتهى من دراسة كل موضوع ، واتخذ فيه قرارا ٠٠ فعلى وجوه الناس ملامح السكينة والاطمئنان ٠٠

ولكنه برغم هذا الاطمئنان الذى يبدو على وجوههم يعرف أن فى داخلهم فراغا وتفاهة ، لأنهم لم يعرفوا الفقر ولا الضياع ، ولم يحموا بالتحرق الى انسان أو شيء أو موضوع ، ولا يدركون أنهم مثل الحيوان المحصور بين الثلوج ٠٠ وحيدا مهددا خائفا من الموت القادم بعد الحصار الطويل ٠

ان الناس ليست لهم تجارب على الاطلاق ٠٠ كأنهم عذارى ، وهو يكره العذرية فى الرجال والنساء ، لقد كره زوجته حين تزوجها لأنه وجدها عذراء لم تعرف التجربة ٠ لم تعرف أن تحمل اللهم فوق ضميرها ، والعذاب فى قلبها والشوق فى جسدها البكر ٠٠ لم تعرف رجلا قبله قط ٠

انها فتاة من الطبقة الوسطى • أبوها كان قائدا لجيش أحد  
ميراجات الهند لمدة أربعين سنة ، ثم عاد الى إنجلترا ومعه ابنته  
وزوجته • والتقت الفتاة بجيمى بورتر فى إحدى الحفلات فجذبه فيها  
ذلك الصفاء الهادئ الذى يرقد على عينيها الواسعتين ، وظن أنه  
صفاء الانسان الذى عرف وجرب •• فإذا به يفاجأ بعد الزواج ،  
بأن ذلك الصفاء كان جهلا وقلة خبرة وبعدا عن الحياة •

كان صفاؤها طهارة بلهاء ، لا تطهرا عاقلا •

أما الصديق « كليف لويس » فهو عامل لم يتخرج فى جامعة ،  
ولكنه يحاول أن يثقف نفسه ويتأثر بشخصية صديقه ، وإن كان يحاول  
أن يحد من سوررات غضبه ، وخاصة حين ينفجر فى وجه زوجته ••  
انه الأرض المحايدة بين الزوجين المتعاضدين •

وترتفع ستار الفصل الأول - كما قلنا - عن الأبطال الثلاثة •  
الرجل الغاضب فى أوج غضبه ، يصب هذا الغضب على هذه الأكوام  
المملة من صحف يوم الأحد ، وعلى صديقه الذى يجلس أمامه على  
الكرسى المقابل ، وعلى زوجته التى تقف على مائدة للمكى •

ويمزق جيمى إحدى الصحف ، ويلقى بها تحت قدميه وهو  
يقول أن هذه هى أنسب الطرق للتعامل مع هذه الصحف المملة ثم  
يطلب قدحا من الشاي •

ويذكره قدح الشاي أنه كثيرا ما شرب الشاي من قبل ، فيلعب  
قدح الشاي أيضا ، ثم يتبادل هو وصديقه سيلا من العبارات الحادة  
الصاخبة ، ويتضاربان ثم يهدأن •

والزوجة صامطة لا تتكلم ، منكبة على مائدة للمكى •

ويحاول أن يثيرها ، فيقول لها أن أباهما من مخلفات عصر

الملك اوارد ، وإن أمها شريفة ، ويتحدث عن أخيها العضو بمجلس العموم بلجهة السخرية قائلا :

« سينتهى به الأمر الى مجلس الوزراء ، لأنه لا يخطئ أبدا ، ولكن هناك فى أعماق عقله ذلك الاحساس الغامض بأنه هو ورفاقه فى مجلس العموم يخدعون الناس طول الوقت ، ولكنه يتباهى أمام الناس بأنه وطنى .. لأنه غبى ولأن الأفكار التى فى ذهنه غامضة » .

ويرتفع صوته فى حماسة وكأنه يدين بأحكامه المجتمع الانجليزى كله .

وتتمسك الزوجة - برغم ذلك - بصمتها . ويغيطه الصمت أكثر مما يغيطه لو أجابته . ثم ينهمر المطر فى الخارج ، ويصرخ جيمى بورتر :

« لم يبق لتعذيبى إلا هذا المطر أيضا وهذه الغرفة الكئيبة ! ولا تجيب الزوجة ، فيتهدمها بأنها تمثل معه دور الزوجة المضطهدة . ولا تريد أن ترد على صرخاته لكى تغيطه .. ويقول لها فى سخرية أن قصتها تصلح قصة للمسئمة فى هوليود ، حيث يعرضون قصة الزوجة الوادعة المسكينة التى تعيش مع زوج غاضب ، وتحاول أن تتحمله . وإن كان واثقا أن هؤلاء المسيحيين الأتقياء فى هوليود سيزنون بالزوجة فى ضجة صوت الموسيقى الستيريو فونيك قبل أن ينتهى الفيلم ! »

وأخيرا . تصرخ الزوجة قائلة :

« ليساعدنى الله .. أرجوك أن تسكت والا جنتت .

ويسألها جيمى :

« ولماذا لاتجنين . أنت اذن تفعلين شيئا ، أى شيء ، على

الأقل .

ويسكت جيمى بعد ان استطاع اثارتها • ثم يستدير الى جهاز الراديو ليستمع الى حفلة موسيقية مذاعة ، وهو يرجوهما الصمت ، ولكنه ما يلبث ان يضيق بالموسيقى ، فيترك الغرفة الى غرفة صديقه كليف المجاورة ، حيث يستلقى على سريره ليقرا فى هدوء ، بعد ان افرغ الضجة التى كانت فى جوفه •

ويخلو المشهد للزوجة والصديق الذى يحاول ان يسرى عنها • وتخبر اليسون الصديق انها قد حملت من جيمى بعد ثلاث سنين من الزواج وان هذا الحمل يزعجها وانها لا تعرف هل تخبر جيمى ام لا ••

وينصحها الصديق بأن تخبره •

ويعود الزوج من حجرة صديقه • وتهم اليسون بأن تخبره لولا ان يطلبها التليفون فى رأس سلم المنزل وتهبط لترد على التليفون، ثم تمود ليسالها جيمى :

— من ؟

وتقول :

— انها هيلينا تشارلس ••

ويسال الصديق ••

— ومن هيلينا تشارلس ؟

ويجيب جيمى :

— انها احدى صديقاتها بحكم الزمن، وأعدائى بحكم الطبيعة ••

وهيلينا تشارلس ممثلة تنتمى الى الأخرى الى الطبقة الوسطى مثل اليسون • وهى صديقة قديمة لها ، جاءت الى المدينة لتمثل على مسرحها لمدة اسبوع ، ولكنها لم تجد مكانا للمبيت فاتصلت باليسون

التي دعيتها للمجيء . . وقالت لها ان صاحبة المنزل لديها غرفة خالية تستطيع ان تبني فيها .

وجاءت هيلينا . وعاشت وسط جو هذه الأسرة الغريبة . لم تكن هيلينا تعتقد ان حياة صديقتها أليسون شاذة ومرفقة الى هذا الحد . فهي لاتستطيع ان تفهم سر غضب جيمي وصراخه الدائم ، وتحاول ان تنبه صديقتها الى قسوة هذه الحياة التي تعيشها بل وتحرضها على هجرها .

كيف تزوجت هذا الرجل ؟

تسألها هيلينا :

— لقد التقينا في حفلة وأحبني وأحبته .

— هل وافق والدك ؟

— لم يوافقا ، ولكني أصررت على الزواج ، فاضطرا الى الموافقة .

— اني لا استطيع ان افهمه ، لا استطيع ان افهم كيف يتصرف في بعض الأحيان كأنه مجنون . .

— ماذا يعمل ؟

— انه يعمل في مصنع حلوى ، تملكه والدته صديقه « هيو » . لقد كان « هيو » وجيمي صديقين منذ الطفولة . وكان جيمي يعتز بصداقة هيو . ولكنه كان يعتز أكثر بصداقته لأم هيو ، ويعتبرها مثال الأم الصليبة المكافئة ، التي تنتمي الى الطبقة العاملة . ولاتنتمي الى الطبقة الوسطى التي يحاربها ويكره تقاليدها وأسلوب حياتها . وحين تزوجنا — جيمي وأنا — لم يكن معنا الا ثمانية جنيهات ، ولابيت لنا ولاعمل . كان قد خرج من الجامعة منذ عام واحد ، فذهبنا للعيش



فى بيت هيو ، وهناك وجدت نفسى ليلة زفانى ، ولم استطع ان استلطف « هيو » قط . كانت حياتى فى بيت « هيو » كابوسا مزعجا . احسست انى قد هبطت فى غابة مليئة بالوحوش ، كان كلامها يضطهدنى كمثثة للعلبة التى يحاربونها ، ولكنهما حين يختليان يبهضان الى مستوى غريب من التعامل ، يتشامتان ويتضاربان ، ثم ما يلبثان ان يتصافيا ، وكان شيئا لم يكن .

وضاقت بهما الحال وسرعان ما فكرا فى حل ، واهتديا الى ان يتزلا كل ليلة ضيوفا على احدى الاسر التى أعرفها . . حيث ياكلان ويشربان ويسبان الناس برغم ذلك ، وأغرق انا فى خجلي .

— ولماذا لم تحتجى على هذا السلوك ؟

— كنت خائفة ، وأخيرا ترك هيو المدينة ، بل ترك البلاد كلها لأنه كان يفكر فى كتابة رواية أو ما الى ذلك ، فقرر ان يسافر الى اقصى بلاد العالم . . الى الصين ، لأن الحياة فى انجلترا لم تعد تلهم شيئا بكابتها ورتابتها وعمل جيمى عاملا فى محل مسز «تاتر» والدة هيو ، وجئنا لنسكن فى هذه الفرفة الحقيبة . .

— ولماذا لا تتركينه ؟

— لا أستطيع . .

وتقترح هيلينا على اليسون ان يخرجوا للذهاب الى الكنيسة ، وفجأة يدخل جيمى . ويقاجأ بزوجه ذاهبة الى الكنيسة .

انه ثائر على هذه الكنيسة التى ستذهب اليها اليسون . . انه يطلق على مبدأ الثواب والعقاب « قانون المكافآت والغرامات الالهى » ويهيب غاضبا ويسأل هيلينا :

— انى أسالك ، انت يا من تريدين زيارة الكنيسة . هل رأيت احدا يموت فى حياتك ؟

— ان كل من لم ير فى حياته احدا يموت فهو يعانى نوعا كئيبا من العذرية ، اما انا فقد رايت ابنى يموت امامى لمدة اثنتى عشر شهرا ، عندما كنت فى العاشرة من عمرى . كان قد عاد من الحرب الاسبانية متعبا مرهقا ، ولم يبق له شئ ليعيش من أجله . وتخلت عنه امه وأسرته كلها ، ولم يبق بجانبه الا انا ، كانوا جميعا يعتقدون أن ابنى رجل لا يستحق الوقوف الى جانبه لأنه وقف فى الجانب الخائب من الحياة حين تطوع فى الحرب الاسبانية . وانتظرت مع ابنى موته . كنت اجلس على حافة سريره كل مساء . . . عاما كاملا . . . استمع اليه . . . وهو يتصت أو يقرأ لى ، كنت اجاهد لأحبس دموعى . . . وفى نهاية العام . . . كنت انا ابن العاشرة ، قد أصبحت عجوزا .

ها انت ترين . . . لقد عرفت مبكرا معنى أن اكون غاضبا وعاجزا فى الوقت نفسه ، عرفت مبكرا معنى الحب والخيانة والموت . . . . كنت فى العاشرة من عمرى حين عرفت عن الدنيا أكثر مما تعرفين طوال حياتك .

ويصمت جيمى وعيناه محددتان فى الفراغ . ثم يسأل زوجته :

— هل ستذهبين الى الكنيسة . . . أو ستبقين معى ؟

ولم تجب اليسون ، بل مدت يدها الى هيلينا وخرجتا الى الطريق ومع كل منهما كتابها المقدس .



جاء الكولونيل العجوز ، لياخذ ابنته الى بيته اثر برقية تلقاها من هيلينا ، ولم يكن جيمى عندئذ بالمنزل .

كان جيمى هو الآخر قد تلقى برقية من لندن بأن صديقه وام صديقه « هيو » ترقد فى المستشفى تعاني سكرات الموت ، فأخذ قطار الضواحي اليها .

وحين عاد جيمى بعد أن أودع مسرّ تاذر التراب كانت زوجته قد غادرت المنزل بعد أن تركت له خطابا موجزا ، تخبره فيه انها مازالت تحبه . ولكنها تهجر المنزل لأنها لم تعد تستطيع البقاء معه .

اعطته هيلينا الخطاب ، فأنفجر غاضبا فأخبرته هيلينا أن زوجته تنتظر مولودا .

واجابها :

— ماذا تريد منى ؟ هل تريد ان ادش . . . من الحق أنى دهشت ، ولكن ماذا بعد ذلك ؟ أن أركع على ركبتي نادما وأطلب منها المغفرة ؟ كفى أرجوك عن طرقك النسوية . فلن يعنينى شيء حتى لو ولدت مولودا براسين ، لن أهتم . . . لقد رأيت امرأة احبها كل الحب وهى تموت . امرأة جاهلة ساذجة . ولكنها مليئة بالحياة . . . رأيتها تموت ، ولم ترسل لى زوجتى — بنت الأصول — حتى باقة زهر لأن الميتة مجرد امرأة جاهلة ، وبعد هذا تظنين اننى سأخر على ركبتي لأن هذه المرأة القاسية الغبية تنتظر مولودا . حسن . . . لقد انتهى استعراضك التمثيلي فدعيني وحدى أيتها العذراء الشريرة .

ويدق جيمى رأسه بكفيه . كأنه يريد أن يحطمها . ثم ينهار على كرسية . وقد دفن وجهه بين كفيه ، فتقترب منه هيلينا ، ثم تقبله بشغف وهى تسحب جسمه المنتفض الى جانبها .

تخلت هيلينا عن ارتباطها بفرقتها التمثيلية وعاشت مع جيمى وكليف تستمتع بصحبتهما، وتكوى لهما ملابسهما . واحتلت اشياؤهما الصغيرة وادوات تجميلها المكان الذى كانت تحتله اليسون ، واحتلت ايضا مكانها فى فراش جيمى .

انها تريد أن تجرب . . تجرب الاثم والخطيئة والندم المقترن بالغضب .

وحدثها جيمى أنه يريد أن يكتب رواية .. رواية لا تكتب بالحبر بل بالزئذير والدسم عنه وعن كليف واليسون وعن الناس جميعا وأن هذه الرواية كلها هنا .. فى مقدمة رأسه .

وبدا لها أنه أصبح يحبها ، وأنه قد نسي اليسون ، لأنه لم يعد يتكلم عنها الا بلهجة السخط والمرارة فى بعض الاحيان .

قال مرة لصديقه كليف ، حين حدثه الصديق عن رغبته فى الزواج وفى ترك المنزل :

« لماذا .. لماذا .. لماذا تدع امرأة تمتص دمك حتى الموت ؟ هل تلقيت عمرك رسالة من امرأة تقول لك بصراحة « من فضلك أعطني دمك بسخاء » هكذا تفعل جميع النساء ولكن دون صراحة .. إن الأهداف السامية التى كان يموت من أجلها الرجل فى الأجيال الماضية قد انتهت ، ولم يعد هناك شئ يموت الرجل من أجله الا المرأة .. لم يبق لك يا انسان العصر الحديث الا أن تذبح من أجل امرأة ، ولكن ارجل وتزوج .. يظهر اثنى أقف دائما على آخر الرصيف الذى يمر عليه جميع المسافرين .. ساقى دائما وحيدا » .

ويدخل جيمى غرفته ، ويعزف على اكورديون يملكه ، بعنف وضراوة ، كأنه يريد أن يقتل أحدا بهذا العزف . وفجأة يذق الباب ، وتدخل اليسون بعد غيبة شهور عدة .

وتقف المراتان وجها لوجه .

لقد وضعت اليسون مولودها .. ومات المولود .. وهى لا تدري لماذا عادت الا أنها أحست أنها لم تستطع أن تعيش بعيدة عن زوجها ... عن هذه الحياة التى تعودتها .. الحياة بجانب رجل غاضب ..

وتتحدث المراتان حديثا هادئا .

تبدأ اليسون قائلة :

- أن مجيئى هنا خطأ بلا شك .. لابد أنى مجنونة ، انى  
أسفة يا هيلينا .

- لماذا تأسفين ؟

- انى كنت قاسية غير منصفة حين عدت ، ولقد حاولت أن  
أمنع نفسى من العودة حتى وأنا أقطع تذكرة القطار ... لماذا أنا  
هنا الآن ، لابد أنك تتعنين الآن لو كنت على مبعدة آلاف الأميال من  
هنا ..

- لا أتمنى شيئاً من هذا كله .. إن لك الحق أن تكونى هنا .

- لا تحدثى عن الحقوق كأنك تقرئين من أحد كتب القانون

- أنك زوجته مهما كان ، ومازلت أؤمن بالحق والصواب برغم  
هذه الشهور التى قضيتها فى بيت المجانين هذا .. وبرغم أن كل  
ما أفعله خطأ الا انى اعترف بذلك ..

- هل أحببتك ؟

- نعم .

- وماذا الآن ؟

- لأنى أحبه لا أستطيع أن أقيم معه .. انه انسان خسارح  
الزمان والمكان ، لا مكان لمثله بين الآخرين . انه يريد عالماً ، وأنا أريد  
عالماً آخر . شكراً لك أنك جئت فى الوقت المناسب ، فساغادر البيت  
الآن ..

وتنادى هيلينا على جيمى ، فيخرج من الغرفة لا يلقى بالا الى  
اليسون .

وتقول هيلينا :

ـ لقد فقدت طفلها ٠٠

ويجيب جيمى :

ـ كان طفلى أيضا ٠٠

وتقول اليسون :

ـ انى اسفة ٠٠ انى

ثم تكتم فيها بكفها ٠ كأنها تخشى أن تجهش بالبكاء ٠ وتنطق  
هيلينا قائلة :

ـ سألحق بقطار السابعة والرابع فى لندن ، ويجب أن تعلم  
أن اليسون لا دخل لها فى تركى المنزل ولكنى لا أستطيع أن أكون  
سعيدة فى ظل الخطأ ، وشقاء الآخرين ، انى أحبك يا جيمى ، ولن  
أحب احدا كما أحبيتك ، ولكنى لا أستطيع أن أعيش وسط كل هذا  
العذاب ٠

ـ انك تفرين ٠٠ الجميع يفرون من عبء الحياة العميقة ،  
وخاصة من عبء الحب ، ليس من الصواب أن تخدعى نفسك ازاء  
الحب ، الحب ليس وظيفة مريحة ، ولكنه عناء ، يجب أن تتسوخ به  
يداك ٠٠ فإذا كنت حريصة على أن تظل روحك نظيفة ، فمن الأفضل  
أن تصبى قديسة ٠ من الأفضل أن تكفى عن الحياة كلها لأنك لن  
تعيش فيها كإنسانة ٠٠ أن أمامك الخيار ، إما أن تكسبى هذا العالم،  
أو تكسبى العالم الآخر ٠

ولا تنتظر هيلينا حتى تسمع بقية كلماته ، ولكنها تهبط بمناغاة  
القليل الى الطريق ٠

وتتقدم منه اليسون لتكرر أسفها ٠

ويقول لها جيمى فى صوت ملء بالمرارة :

- انك لم ترسلنى حتى باقة ورد على نعش أم هيو .. أم انك تنكرين هذه الفعلة القاسية ؟

وتسكت اليسون ، ويستطرد جيمى :

- نعم . ان اخطاء القدر تشمل كل شيء .. يجوع من لا يستحقون الجوع . ويتلقى الحب من لا يستحقون الحب ، ويموت من لا يستحقون الموت .

ثم يقترب من وجهها الذى يخفى بين كفيها ويقول :

- هل كنت مخطئا حين توهمت ان هناك نوعا من توقد العقل والروح يبحث عن توقد فى عقل آخر وروح أخرى ، قوى مثل قوته ليمتزج به . ان اقوى الحيوانات فى العالم هى اكثرها وحدة وانعزالا . اتذكرين حين رايتك لأول مرة . كان على وجهك سعادة الاسترخاء الذى ظننته استرخاء الانسان الذى جرب لكل شيء .. جرب التماسه والضيق والغضب والعجز ، ثم استطاع ان يتقلب على كل ذلك ، فاسترخت عضلات وجهه وحدقتا عينيه ، ولكنه كان فى الواقع استرخاء الحياة بلا ألم . وصاحت اليسون :

ولكنى الآن تعيسة .. لقد فقدت حياتى ، وفقدت ابني .. أريد ان اموت ، لقد أصبحت ضائعة .. ضائعة !

ومدت يدها الى فمها لتحبس صوتها الذى يجيش بالبكاء . واخذ جسمها ينحدر الى الأرض ، فمد جيمى يده اليها وضمها الى صدره .

لقد جمع بينهما الغضب والألم والموت ..

« صباح الخير ١٩٦١/١/١٢ »

« اصوات الفجر »

« مدينة العشق والحكمة »

## غناء للشعب

الرثة الجديدة التي كان من المنتظر أن تهب الصحة والثقافة  
لوسيقانا وأغانيها تتنفس بصعوبة ..

فالحيلة التي قضيتها في المسرح الغنائي في الأسبوع الماضي  
كانت ليلة ممتعة ، ولكن الذي أفسد متعتي هو أن برودة المسرح  
كانت تحيط بالقلة القليلة من الرواد .. ولم تستطع أنفاسهم ، ولا  
حرارة التمثيل ، ولا جمال الألحان أن تدفئ أجمل وأوسع مسرح  
جديد في القاهرة ..

تكرم المتفرجون في الصفوف القليلة الأولى ، وواجههم على  
المسرح مجموعة من المغنيين والمنشدين والممثلين ، وتفنن زكوى  
طليمات في تحريك المجموعة الضخمة من الممثلين .. ولكن -  
للأسف - لم يقدر على تحريك أقدام مجموعة ضخمة من الجمهور  
إلى مسرحه الجديد ..

وامر في الواقع يدعو للعجب .. فالفرجة على الاوبريت في  
سما ، ومدت ٣٠ عاما كان لدينا مسرح اوبريت دائم الازدهار



بالزوائد ، ونحن شعب « سميع » يحب الغناء .. ومع ذلك ..  
فالمسرح خال أو يكاد ..

والاوبريت هو الانقاذ الوحيد ، المنسجم مع تاريخنا وتراثنا  
الفنى ، ومع ذوقنا العربى ، لأغانيها وموسيقانا ، لأنها هى التى  
تستطيع أن تجعل للموسيقى والكلمات معنى كبيرا ، يمثلها بالتعبير،  
ويحكى قصة واضحة المضمون .. فيخلصنا من الحان الآفات  
المريضة ، ومن كلمات الميوعة .. والتفاهة .. والعواطف السطحية ..

والاوبريت أيضا هى طريقنا لكى يكون لنا فن مركب ، فى  
عصر تتجه فيه كل الفنون الى التركيب .. هذا العصر الذى تحتل  
فيه الفنون الجماعية كالرقص الشعبى والباليه والسينما المكان  
الأول ..

ومع ذلك ، فالمسرح خال ، بينما تزدهم بعض البرامج التفاهة  
فى مسارح أخرى بجمهورها الضخم ..

لماذا ؟ ..

انا لا ألوم أجدا ولكنى أعتقد أن السبب هو أن الجمهور لم  
يستطع أن يعرف حتى الآن ، أن هناك مسرحا غنائيا جديدا يستطيع  
أن يقضى فيه ليلة ممتعة ..

« روزاليوسف ١٩٦١/٩/٢٢ »

## اسبوع السعادة للفن التعييس !

الكاتب المسرحى الجديد مكسب يجب رعايته ، وتشجيعه ، ومعاونته على التجدد والانتاج ..

والمسرح فن جديد علينا تماما ، ومن الواجب أن نعترف ، أننا فيه عالة على أوروبا ، وأن علينا أن ندرس كثيرا ، وأن نكتب قليلا ، فى هذه المرحلة من تطورنا الفنى ولعل المبرر الأول لكثرة المسرحيات المترجمة ، سواء على خشبات المسارح أو مطبوعات وزارة الثقافة ، هو أن يستفيد منها الأدباء أولا والقراء ثانيا ..

والأسماء الجديدة ، والجادة فى نفس الوقت ، التى ظهرت فى أدبنا المسرحى قليلة ، معظمها لشباب جربوا كتابة القصة ، ثم كتبوا للمسرح ، وهم على كل حال ، ليسوا بدرجة واحدة من فهم المسرح وأصوله ، ولكنهم ، كمجموعة ، يمثلون حركة مسرحية متجددة ، وكل اسم جديد هو ثروة جديدة لأدبنا ..

وفى هذا الأسبوع تقدم قداىى جديد للكتابة للمسرح ، نقدم المسرح القومى مسرحية « المحروسة » لسعد الدين وهبه ..

والمسرحية كوميديا جيدة ، تتحدث عن مشاعر بعض رجال

الإدارة في العهد البائد ، وعدوانهم على الفلاحين ، مع خيط من الأحداث يدور حول الاتهام الظالم لأحد الفلاحين بالقتل ، ومحاولات العدة الضالعين مع الخاصة الملكية لتلقيق الاتهام له بمعونة رجال البوليس ٠٠ ويتوازى مع هذا الخيط الأساسى خيوط فرعية مساعدة له ، تلقى عليه مزيدا من الضوء ، مثل محاولة المأمور أن يزوج ابنته لأحد صغار الضباط المثاليين الشباب ، وخيط ثالث عن أحد أبناء الشعب الذى يرفض أن يتخذ الرشوة وسيلة للتقدم ، وخيط أخير عن المكائدات بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة ٠

وقد كان من نتيجة تعدد الخيط الدرامى أن تعددت المشاهد فى كل فصل من فصول المسرحية ، وأنا - كمتفرج - لا أحب أن يتفتت الفصل المسرحى الى مشاهد الا اذا كان هناك مبرر قوى لهذا التفتت ونحن اذا تتبعنا تاريخ المسرح عرفنا أن تفتت الفصل الواحد الى مشاهد قد ازدهر فى فترتين ، أولاها فترة المسرح الشكسبيرى ، وثانيهما المسرح الأمريكى والأوروبى الحديث ، وكان فى كل مرة يخضع لتعدد الخيوط الدرامية ٠٠ أولا ٠٠ ولأسلوب الإخراج المتبع فى زمانه ٠٠ ثانيا ٠٠

عند شكسبير - مثلا - كان الممثل يكتفى بأن يمسك مصباحا فى يده ، لكى يوهم المتفرج أن القمر يلمع فى كبد السماء ، وفى المسرح الحديث يستعين المخرج بالمسرح الدائرى ، ويتعدد الستائر لكىلا يستغرق تغيير المشهد فترة طويلة ، يتسرب فيها الملل الى المتفرجين ٠٠

وقد حاول كمال ياسين مخرج المسرحية أن يتغلب على هذه الصعوبة فامتدت على طول المسرح وعمقه ستارة طويلة سوداء ، تتخللها رسوم كروكية لمنازل وحقول ٠ وكانت هذه الستارة هى العمق الوحيد

للمسرح سواء أكان المشيد في بيت المأذون أو مركز البوليس أو دوار  
العمدة أو نقطة بوليس القرية أو نادى المواطنين ..

هذه الستارة اذن ترمز الى مصر كلها .. وفي اعتقادى ان  
هذه الستارة كانت ناقصة الايحاء ، سيئة التصميم ..

لقد كانت رمزيتها اقل في ايحائها مما يراد بها ، أما الديكور  
فقد كان واقعيا بدرجة واضحة ، بحيث تفقد الانسجام بينه وبين  
عق المسرح ..

... والسؤال :

لماذا اختار سعد ومبه تعدد المشاهد المسرحية ، بحيث تندمج  
المشاهد المتعددة ؟

أغلب ظنى ان هذا البناء الجديد لم يكن ممكنا في هذه الحال  
من تعدد الخيوط الدرامية .. ولكنى أظن ان المخرج كان يستطيع  
بمزيد من الجهد ان يلائم بين الديكور والستائر وبين النص  
المكتوب ..

أما توفيق المخرج الواضح ، فقد كان في اختيار الممثلين أولا ،  
وفي الحركة المسرحية ثانيا ..

فأول مرة أحس بالاعجاب نحو فردوس حسن ، التى اذارت  
أعصابى في مسرحية « قهوة الملوك » للطفى الخولى ، وأغاظتنى  
في المسرحية المترجمة « ابن عز » ، وكانت عصبية توفيق الدقن هذه  
المرّة في مكانها ، ولمع صلاح سرحان وشفيق نور الدين ومحمد السبع  
وكمال حسين وأحمد الجزيرى ، والمومتازان الجديدتان اللامعتان ..  
بحق .. عبد الله غيث ، ومحمد الدقراوى ..

ولعل جزءا هاما من نجاح المسرحية يرجع الى سهولة الحوار ،  
 وخفة روحه ٠٠ وعفويته ، فقد يكون سعد وهبة ، ككاتب مسرحى ،  
 فى حاجة الى مزيد من التكنيك ، ولكن موهبته فى الحوار موهبة  
 أصيلة بلا شك ، متفتحة عن كثير من الجمال والخصوبة ، التى تصل  
 فى بعض الاحيان الى حد الإبداع ٠٠ وأخيرا ٠٠ مرحبا بالكاتب  
 المسرحى الفنان ، سعد الدين وهبة ، لأنه كسب حقيقى للأدب المتطور  
 ٠٠ الذى يتبع الأصول ، التى يعرفها كل العالم ، وندير نحن ظهورنا  
 لها ٠٠

« روزاليوسف ١٨/١٢/١٩٦١ »

## أربعة كتب جديدة

سعدت هذا الأسبوع بأربعة كتب جديدة ٠٠ جيدة ، والكتاب الجيد لا ينطوى حين تطوى صفحته الأخيرة ، ولكنه يبدأ حياته في ذمك ووجدانك .

والكتب الأربعة هي : الراهب ٠٠ مسرحية الدكتور لويس عوض وكتاب « قيم جديدة للادب العربي » للدكتورة بنت الشاطي ، وكتاب « القومية والوحدة » للاستاذ عبد الله الريماوى ، ومسرحية « شرف المهنة » للزميل محمد جلال كشك .

ومسرحية « الراهب » للدكتور لويس عوض مسرحية مثيرة ، والحديث عن كتاب للدويس عوض يملأنى باحساسين غريبين ٠٠ هما الخوف والزهو معا ، فلويس عوض أجد أساتذتى ، وأساتذة زملائى من شباب الأدباء ، وعن لويس عوض مفكرا ورجلا صاحب ضمير أخذنا الكثير مما نعز به فى فكرنا وحياتنا ، فانا أخاف حين أتحدث عن كتاباته أن يشتط بى القلم ، فأتعرض لما لا أعرفه ويعرفه لويس عوض، ولكنى أيضا أزهو بأن أقف من أستاذى موقف الناقد، وحينئذ اذكر كلمة المفكر الفرنسى «بيير بايل» التى يقول فيها : « ان قانون جمهورية الافكار قانون قاس ، ولكنه بديع ٠٠ ان هذه الجمهورية

دولة حرة غاية الحرية لا يعترف فيها الا بسطوة العقل ، وصولة اليقين ، وفى كنفها يحارب الانسان اى انسان بحسن نية ، فعلى الاصدقاء ان يحترسوا من الأصدقاء ، وعلى الأبناء ان يحذروا الأبناء ، \*

وقد اختار لويس عوض مسرحيته عصرا يكتنفه الغموض ، ذلك هو عصر الحكم الرومانى لمصر ، وتولى هو بنفسه فى النبذة التاريخية التى الحقها بمسرحيته ان يشير لنا : أين يبتدىء الفن وأين ينتهى التاريخ فى أحداث مسرحيته \* ومن هذه النبذة التاريخية عرفنا انه اعتمد على أضعف الأقوال ، لا على أرجحها فى خلق شخصيات مسرحه التاريخية \* ورغم ذلك فالحقائق التاريخية لاتمنى لأنها قد تتغير من عصر الى عصر ، وليس فى التاريخ من الحقيقة الا بمقدار ما يبرز عالم جديد أو مؤرخ جديد ، فيمسح كل « الحقائق » القديمة ، ان التاريخ ليس حقيقيا ، ولكن الحقيقى هو الانسان ونوازع البشرية ، وبناؤه النفسى \* وصراعه مع قدره ومصيره \*

واعتقد ان الفكرة التى اراد لويس عوض ان يوضحها وأن يجعلها محور مسرحيته هى ان المسيح لم يجرى الى الأرض ليلقى فيها سلاما ، بل سيفا ، وأن مصر القديمة حين استقبلت المسيحية خلعت عليها كثيرا من روجها المتمردة ، وحيويتها الدافقة ، وشبابها المختفى تحت رماد الارهاق ، فأنزلت المسيح وعرشه مكان فرعون وعرشه ، وهبت السيدة العذراء تاج ايزيس \* لقد أعادت لمصر خلق المسيحية ، لتواجه بها وثنية روما واستعمار روما ايضا \*

وقد كان أباء الصحراء المصريون الذين اعتصموا بالأديرة هم انبياء المقاومة الشعبية المصرية ، وحملة مشاعل الحرية والاستقلال وهم الذين تولوا اسباغ هذا اللون الجديد على المسيحية ،

وقد اختار لويس عوض لبطولة مسرحيته راهبا من رهبان

الصحراء ، فيه كل أبعاد الشخصية الدرامية • انه انسان القى به فوق المسرح حيا ليصارع الاقدار وليصارع نفسه أيضا ، فهو رجل دين تحول الى رجل حرب وسياسة ، وراهب تحول الى عاشق ، ومجموعة من الاحساسات المتضاربة الغريبة ، التي تواجه مواقف متضاربة غريبة وهو قد فقد سكينته نفسه يوم تلوّث يده بالدماء ، وهو الراهب المعتزل ، ويوم اتمز قلبه بالحب ، وهو القديس الذي تزوج الكنيسة •• ولبس خاتمها ، وحين يسقط سقطة البطل يابى الا ينتحر ، ويبذل دمه فداء للناس كما بذل المخلص العظيم « يسوع » دمه منذ قرنين ونصف من الزمان •

ان الراهب « ايانوفر » اذن هو المسيح المصرى ، ولعل هذا هو ما اراد لويس عوض أن يقوله ، ولأمر ما •• اختار لويس شخصية الغانية البفى « مارتا المصرية » لتكون هى مهبط غرام الراهب « ايانوفر » ، فهى شخصية مشابهة لشخصية « مريم المجدلية » • البفى التي هداها السيد المسيح ، وكلاهما تنتهى بها الحياة قديسة مقدسة ، بعد أن طهرها الحب من نوازع الجسد وصبواته •

ان مصر اذن انجبت هى الاخرى مسيحا •

وأعود هنا الى كلمة المفكر الفرنسى « فعلى الأصدقاء ان يحترسوا من الأصدقاء وعلى الأبناء ان يحذروا الابناء » •• فلا أطلب من لويس عوض أن يحترس منى أو يحذرني هذه المرة ، لا لأنى أحبه و لايطاوعنى قلبى أن انتقده ، بل لأنى لأجد فى بناء المسرحية الفنى ما أستطيع به أن أستعرض حصيلتى فى النقد ، أو ان أستعير له بعض الآراء التى قرأتها وأنثرها على صفحات الورق ، فالمسرحية درس لكتاب المسرح •• درس من استاذ كبير ، وفنان كبير •

● أما الكتاب الثانى ، فهو لا يقل إثارة عن كتاب الدكتور لويس عوض ، ومؤلفته الدكتورة بنت الشاطىء •• وعنوانه « قيم



جديدة في الأدب العربي « ٠٠ والدكتورة بنت الشاطئ قد أهدت الى كتابها مشفوعا بتحية الاخوة والزماله وأظنها تقصد بأخوتنا وزمالتنا ، أننا أبناء مدرسة واحدة ، فالدكتورة بنت الشاطئ وأنا من أبناء كلية الآداب ، ومن أبناء مدرسة « الامناء » في كلية الآداب ، تلك المدرسة الأدبية التي اجتمعت حول استاذنا الكبير « أمين الخولي » لتعلن في ثقة واصرار ان الأدب ليس تجارة ، ولا شقشقة لسان ، ولكنه التعبير الوجداني عن الشعب ، وفي تلك السنوات المبكرة أعلن ( أمين الخولي ) أن الفن للحياة وطالبنا بأن نعيد دراسة الأدب العربي وتقديره على هذه الأسس الجديدة . وقد استجبنا جميعا لدعوة استاذنا ( أمين الخولي ) وتفتحت عيوننا على الرؤية الجديدة لأدبنا العربي ، وأسهم بعضنا ممن اشتغل بإنتاج الأدب من شعر وقصة في تعميق هذا المفهوم ، أما الذين اشتغلوا منا بالدراسات الجامعية فقد نظروا من خلال تلك الزاوية أيضا ومنهم الزميلة الكبيرة : بنت الشاطئ ، والدكتورة بنت الشاطئ تحاول أن تنظر نظرة جديدة في تراثنا الشعري العربي ، بعد أن رفضت ذلك المقياس الذي كان الاقدمون يقسمون به أدبنا في الشعر العربي ليس كله دوراناً في بلاط الأمراء والخلفاء ، ولاتكسباً بالمديح أو ابتزازاً بالهجاء . بل ان تلك الصورة خلاصة الأحكام النقدية الخاطئة التي تزدهم بها كتابات نقاد العرب الأقدمين .

ان بنت الشاطئ تزلزل قوائم عرش الشعر لتهوى بشعراء التكمب والمديح من أوائل العصر الجاهلي الى الآن: مبتدئة بالأعشى والناظفة الذبياني ثم جرير والفرزدق والأخطل في العصر الأموي ، ثم أبي نواس وإشعار والمتنبي في العصر العباسي ٠٠٠ ان كل هؤلاء قد أساءوا الى الشعر وأنزلوه دون مكانته ومن الواجب أن نهبط بهم الى المكانة التي وضعوا أنفسهم فيها ، وهذا صحيح ولكن

ما العمل ، ان كتاب بنت الشاطيء خطوة قصيرة فى طريق طويل .  
فهذه النجوم التى تخبر يجب أن تبرز مكانها نجوم أخرى .

ان على بنت الشاطيء أن تبحث لنا ويبحث معها الجامعيون  
عن شعرائنا الذى يتمثل فيهم خلق امتنا ، واعتزازهم بنفسهم  
وأصالتهم ، حتى نعرفهم ان هذا الكتاب هو الفأس الجامعية الأولى  
التي تهدم . ولابد أن تتلوه محاولات جديدة للبناء .

وما العمل ، مرة ثانية ؟ وعقول المفتشين والعمداء فى وزارة  
التربية والتعليم ضيقة مقفلة . لا تؤمن بالفن ولا تعرف شيئا اسمه  
كرامة الألب . وتملأ صفحات الكتب المقررة بهذه النماذج الملتوية  
من الأدب التى تفسد الذوق الأدبى وتفسد الأخلاق أيضا .

يا سيدتى الدكتورة . كتابك جميل . ولكن الطريق  
طويل .

● والكتاب الثالث هو كتاب « القومية والوحدة » للاستاذ  
عبد الله الريمائى ، وهو مفكر قومى عربى ، تولى الوزارة فى الاردن  
بعد طرد جلوب ، ثم خرج من الاردن بعد الانتكاسة الوطنية ، وهذا  
الكتاب هو الجزء الثانى من سلسلة « الوعى  
العقائدى » التى يصدرها . وهو يتحدث فى هذا الجزء عن  
القومية والوحدة فى اطارها النظرى ، دون أن يتعرض للجانب  
التارىخى الذى وعد بأن يتناوله فى الجزء القادم من كتابه .

والمؤلف فى هذا الجزء يتناول أربعة مواقف مختلفة فى النظر  
الى الدعوة القومية ، هى بالترتيب الموقف الشيوعى والموقف  
الاستعمارى والموقف الاشتراكى الغربى والموقف المثالى الغيبى .  
ثم يحاول أن يدحض حججها واسانيدها واحدا واحدا .

وبعد ذلك يشرح المؤلف أسس نظريته العربية الاشتراكية  
الديمقراطية لمسألة القومية ، بعيدا عن منطق التأثر أو التبعية  
للنظريات السابقة .

ولا يعيب الكتاب الا غموضه في كثير من الأحيان ، وهذه الصياغة المناسبة التي لا تعنى بأن تصل الى عقل القارئ قسدر عنايتها بأن تعبر عن تفكير المؤلف ، وعلى كل حال فالكتاب مجهود رائع يبذل في هذه الأيام التي تواجه فيها القومية العربية امتحانا عصيبا ، على المستويين العملي والنظري .

● اما الكتاب الرابع فهو المسرحية الساخرة « شرف المهنة » لزميلنا جلال كشك . وجلال كشك يتمتع بموهبة لامعة في الحوار الذكي الساخر ، وقد اختار لمسرحيته الهجائية شخصيات بعض الصحفيين قبل الثورة ، واستعرض من خلال هذه الشخصيات انحراف الصحافة ووقعها فريسة بين أيدي المرتشسين الجهلة والدجالين والمراثنين ، حتى قامت الثورة . لتجعل من الصحافة «سالة .. لا تجارة ..

وقد يكون في مسرحية جلال كشك كثير من الألوان الفاقعة ، فهي مسرحية « كاريكاتيرية » ان صح هذا التعبير . ولكن فيها أيضا كثيرا من نواحي الصدق .

وقد كتب الاستاذ الكبير يحيى حقي « مؤخرة » ضافية لهذه المسرحية .. بحيث لم يترك مجالا للنقد ، وفي رأيي أن المص ما اشار اليه يحيى حقي هو أن المؤلف مثل كثير من الكتاب الآخرين ، اختار أحداث بور سعيد ، لكي تكون هي محطة الوصول .. التي يلتقي فيها كل الابطال ، ويستقيم حال المعوج وينصلح أمر الفاسد ، ويبرز دور الطيب والشريف .. وفي ذلك مثالية واضحة ، وإيثار للسهولة .

وعلى كل حال ، فالمسرحية تضحك كثيرا ، وتدفعك الى التفكير كثيرا أيضا .

« صباح الخير ١/١ ١٩٦٢ »

## الجمود هو عدو الابداع الاول توفيق الحكيم . . والشعر الحديث

لم يكن مصادفة أن يفتتح ( مسرح الجيب ) موسمه ، وتظهر مسرحية ( ياطالع الشجرة ) لتوفيق الحكيم فى وقت واحد تقريباً . فلقد لفت ذلك التوافق الأنظار الى أن توفيق الحكيم مازال رائداً كميدياً فيه ، وإن جذوة الفن المقدسة التى لا تهمد نارها مازالت تشتعل فى وجدانه كما تشتعل فى صدور الشباب الذين أقاموا مسرح الجيب ، وأنه يؤمن معهم ، بل وقبلهم جميعاً بأن الكلمة الأخيرة فى الفن لم تقل بعد ، وإن تقال أبداً ، وإن الجمود هو عدو الابداع الاول وإن الفنان الأصيل — مهما كبر — لابد أن يفتتح على كل خبرة جديدة ، وقد فكرت فى توفيق الحكيم ، وأنا أشهد البروفات لمسرحية صموئيل بكيت ( المسماة ( نهاية اللعبة ) وهى المسرحية التى افتتح بها المسرح الجديد موسمه وكنت أعلم أن مسرح الجيب قد خصص عرضه الأخير ، الذى سيقدمه بعد ستة أشهر لنماذج من مسرح الطليعة المصرى ولكنه ترك الأمر دون تحديد حتى الآن ، ورشحت بينى وبين نفسى مسرحية ( ياطالع الشجرة ) لهذا العرض الأخير لأن توفيق الحكيم كان يمثل فى ذهنى عندئذ ، مسرح الطليعة المصرى رغم أنه — أطال الله فى عمره — قد تجاوز الستين ، ورغم أننا تعودنا أن

تطلق كلمة الطليعة على الشباب • وليس فى هذا مبالغة ولا مبالغة  
لتوفيق الحكيم •

فان اقدمه على خلق مسرحية تجريبية وهو فى قمة شهرته  
سوف يكون دافعا للشباب الى التجريب وسوف يكون ايضا حماية  
لمقامتهم وطموحهم ، وسدا عاليا ضد هجوم المتزمين • ان احدا  
لايستطيع ان ينكر على كاتب مسرحى حقه فى التجربة وتحطيم  
الاشكال التقليدية سعيا وراء خبرة جديدة ، لأن توفيق الحكيم وهو  
( شيخ القبيلة ) المسرحية قد سبق واقتحم وجرب وحطم وخلق خلفا  
جديدا • وتبرز هذه المعانى حين نفكر فى مشكلة ( الشعر الحديث )  
عندنا وكيف تدور المناقشة فيه حول : هل هو موزون أم غير  
موزون •

وهل تصلح التفعيلة أساسا للعمل الشعرى أولا تصلح ؟  
ويتمنى اصحاب الشعر الحديث أن يفهم المتزمتون من هذه المناقشة  
البيزنطية حول الوزن والعروض لكى يناقشوه فى مستوى الابداع  
الفنى وماحققه هذا الشعر من تعبير عن روح الانسان وتبض العصور  
ويتمنون ايضا أن تترك لهم الحرية فى المخامرة وراء اسرار التعبير  
وجماليات الابداع الفنى وأسوأ أحيانا من تلك المناقشة البيزنطية أن  
يعمد أوساط النظامين الى اتهام الشعراء بالمروق السياسى تارة  
والتأمر على اللغة العربية تارة أخرى • • شئ قبيح حقا يدس له  
قلب الفن وأقبح منه أن يتخذ أحد أجهزة الدولة ، وهو مجلس الفنون  
والآداب ، فمثلا فى لجنة الشعر به ، نفس الموقف ، فيعطى ويمنع  
ويرفع ويضع ، ومنطقه الوحيد هو كراهية ، ليت الله وهبنا شاعرا  
فنانا كبيرا ، ليكون شيخا لقبيلة الشعراء •

« الأهرام ٢٩/٢١/١٩٦٢ »

## الخطا الأكبر

شهدت الصحف ، وبخاصة فى صفحاتها الأدبية ، فى هذين الأسبوعين ، ذلك الجدل الدائر حول مسرحية صموئيل بيكيت « لعبة النهاية » التى يقدمها مسرح الجيب فى عرضه الأول \* وكان اعنف الأصوات التى هاجمت المسرحية هو صوت الأستاذ عبد الرحمن الخميسى الذى تصدى للمسرحية واللفن التجريدى معا ، متهما ذلك الاتجاه فى الفن بأنه يثبىع الضبابية والانحلال و لا يصلح لمجتمعنا الناهض الذى يستهدف البناء والايجابية \*

واشترك فى هذه المعركة الأستاذ محمد عودة ورجاء النقاش وغيرهما ، وانقسم الرأى بين محبذ لعرض مسرحية بيكيت ، ولاتم على عرضها \* وكان محور الانقسام هو أن المسرحية مسرحية متشائمة ، تصور عقم الانسان ، وتشيع هذا التشاؤم فى نفس جمهورها \* فكان الأدب المتشائم يجب الا يعرض على الناس ، حتى ولو كان أدبا جيدا ، وكان التفاضل والايجابية هما جواز مرور الأدب والفن الى الجمهور \*

كان ذلك هو محور النقاش الوحيد ، لأننى على ما اذكر ، لم

اقرأ كلمة واحدة تتعرض القيم الفنية للمسرحية ، وتحاول أن تناقش بناءها وتركيبها وشخصياتها • ولم اقرأ كذلك كلمة تدور حول أصول هذه المسرحية في الكوميديا ديلارتي ، أو في فلسفة ديكرات أو شعر اليوت ، أو قصص جيمس جويس ، بل لقد شاعت الكلمات الكبيرة كالانحلال والفوضى والضبابية وفساد الشباب دون أن يكون وراءها رصيد من بسط الفكرة ووضوح الرأي •

والواقع أن أولئك الذين يريدون الحجر على لون من الأدب لأنه متشائم ، يجب عليهم أن يعيدوا التفكير ، لأن معنى ذلك أن يحجب أبو العلاء عن القراءة ، وكذلك شوبنهاور ، وكافكا ، وأن يحجب عن التمثيل مسرح سترندبرج ، وأن تستبعد كل نبرة حزينة عن الأدب والفكر ، فلا يبقى منه إلا البسمات والضحكات •

وهل تخرج فلسفة أبي العلاء عن تجريح العالم وإظهار أوجه اللقيص فيه ، وهل تخرج أبيات الشاعر ابن العتاهية عن تفضيل الموت عن الحياة • ولكن أولئك الذين يدعون إلى التفاؤل البهيم لا يكفون رغم ذلك عن قراءة أبي العلاء وأبي العتاهية ، أو لا يكفون على الأقل عن ذكرهما ، والتغنى بأعجابهما الشعرية •

واخشى استطرادا مع هذا الموقف أن نخلو في المنع ، فنمنع بيكيت لأنه متشائم ، ونلحق به شوبنهاور وكافكا وسترنديبرج وأبا العلاء وأبا العتاهية • ثم نمنع أبا نواس لأنه منحرف ، ونلحق به أوسكار وايلد وبول فيرلين ورامبو وأندريه جيد ، ثم نمنع ثورنس لأنه يتحدث عن الجنس ، ونلحق به سارتر وسيمون دوبوفور وهنري ميلز ، ونمنع ونمنع إلى آخر القائمة حتى لا يبقى شيء لنقرأه إلا الهتاف الساذج أو النكات البلهاء •

إن أولئك الذين يقفون في وجه عرض مسرحية بيكيت يجب أن يراجعوا أنفسهم ، وأن يدركوا أدراكا أكثر سعة ظروف وطننا العربي

الثقافية • ان وطننا العربى ما زال فى حاجة الى كل الروايد  
التي تصب فيه ، وهو لم يعرف معانى الثقافة والفن بمقوماتها  
المعاصر الا حين التقى بأوروبا ، فى منتصف القرن التاسع عشر ،  
حين ذهب رفاعة الطهطاوى وصحبه الى أوروبا ليلتقوا بالمسرحيات  
والحفلات الموسيقية والصحف ، والحياة النشيطة الدائرة • وعندئذ  
ازداد اللفة بالأدب الرفيع والفن الجيد ، ان فيلسوفا مثل شوبنهاور  
فمن رفاعة الطهطاوى حتى طه حسين وتوفيق الحكيم ولدت أجيال  
حريصة على أن توسع من دائرة الذوق الفنى عند الناس ، وأن تثرى  
وجداناتهم ، سواء فى بطون الكتب أو على خشبة المسرح ، سواء  
أيضا بالترجمة أو التقديم أو المناقشة • وكان ذلك كله هو أحد  
معالم الانسان العربى المعاصر ، الذى سعى بعد ذلك الى المصباح  
الكبرى ، وأدرك معانى الحق والحرية والديمقراطية والاشتراكية •

وشمبنا جدير بأن يزداد غنى فى النفس ، وحيوية فى الأبرك ،  
وجدير كذلك بأن يكون أحرص على الاشتراكية ، وأهم لحقوقه كلما  
ازداد اللفة بالأدب الرفيع والفن الجيد ، ان فيلسوفا مثل شوبنهاور  
مثلا قد يكون متشائما ، وفيلسوفا مثل برجسون قد يكون مؤمنا  
بالحدس ولكن قراءتهما لن تجعل الناس متشائمين غيبيين ، بل ان  
قراءتهما قد تزيد الناس تمسكا بتقاؤلهم وعلميتهم ، وخاصة اذا  
انفتحت جميع الآفاق أمام القارئ •

ان الأدب الرفيع والفن الجيد لا يمكن أن يكونا ضارين ؟  
وقوانين الأدب والفن لا تنبع الا من ذاتيهما • والذين يتحدثون عن  
مسرح بيكيت يجب أن يعرفوا أن بيكيت كاتب مسرحى موفور الأصالة ،  
ليسركوا بعد ذلك أى نفع يمكن أن يجنيه اناس من شهود مسرحياته •

وقد اقترن الهجوم على مسرحية بيكيت بالهجوم على الفن  
التجريدي ، ورغم أنني لست من دراسى الفن الا أنى أعتقد أن كلمة



الفن التجريدى كلمة واسعة ، تعنى عديدا من المفاهيم ، وهناك مدارس تجريدية بقدر ما هناك من فنانين تجريديين كبار ، والتجريد ليس أسلوبا فى فهم الحياة ، ولكنه أسلوب فى التعبير عنها ، ومن هنا كان خطأ كبيرا أن تضع التجريد فى مواجهة الواقعية ، فبيكاسو مثلا فنان واقعى ، ولكنه من آباء التجريد ، وكذلك مارك شاجال .  
بينما نرى سلفادور دالى تجريديا رومانتيكيا أن صح التعبير .  
أن الوقوف بالتجريد إذن إزاء الواقعية خلط بين المسميات ،  
وخطأ فى التقدير .

والخطأ الأكبر هو اعتبار التجريد ظاهرة محدثة ، فالتجريد قديم قدم الانسان ، فكل محاولة للتبسيط أو لادراك الخالد وراء المتغير هى محاولة تجريدية ، سواء فى ذلك الرسم المصرى القديم أو الأريبيك أو المنمنمات الإسلامية . ولكن التجريد قد ازداد غمقا هذه السنوات بتأثير الدراسات النفسية الحديثة ، ومع اتجاه الأنبي الى العمق واستشفاف باطن الانسان عند جويس وكافكا وبروست ، اتجه الفن الى نفس الأعماق ، سبواء فى ذلك ان كان تجريديا لم تصويريا .

والاتجاه التجريدى بشكل عام يتراوح بين تجريد الموضوع كما نجد فى لوحة بيكاسو الموسيقين الثلاثة أو تجريد الألوان كلوحات « بول كلى » وهى فى كل ألوانه خبرة فنية ، فاذا زعمنا أن تجريد الموضوع هو محاولة لادراك الخالد وراء المتغير ، فإن تجريد اللون هو نوع من أجرومية الفن وقواعده ، يستطيع الفنان أن يفيد منه .

أن بلادنا فى حاجة الى هواء الحرية الثقافية لينضج لها بعد ذلك طابعا الثقافى ، وكل كتاب جيد أو فيلم جيد أو مسرحية رفيعة هى بالنسبة لنا زاد جديد مهما اختلف لونها واتجاهها .

فمرحبا ببيكيت وغيره فى بلادنا ، ومرحبا بكل ألوان الفنون .

« العاصمى ١٩٦٢/١ »

## فترة التوافق

كاتبان كبيران يملآن واجهة المسرح الأمريكى ، هما تينسى وليامز وارثر ميلر ، ولكل منهما سماته والوانه ، فارثر ميلر يهتم بمشاكل المجتمع ، ويتلقى نماذج لكى يُنتزع من خلالها وجهة نظره فى السياسة أو الحكم أو التغيرات الاجتماعية ، أما تينسى وليامز فهو محلل نفسيات الأفراد ، الذى يكشف عن عالم الانسان الداخلى ويلقى الأضواء على احساسه وانفعالاته ، ونزواته وغرائزه . ان الأسرة - خاصة العلاقات بين الأبناء والآباء ، او بين الرجل والمرأة - هى عالم تينسى وليامز المفضل ، وليس هناك كاتب معاصر نستطيع أن نلمح فيه أثر فلسفة سيجموند فرويد ، ونظرياته فى الجنس كمسيطر على سلوك الانسان ، مثلما نلمح ذلك الأثر فى مسرحيات تينسى وليامز .

ولعل اكبر انعكاس للاختلاف بين الكاتبين يتجلى فى موقف السينما من أعمالها ، فان الأعمال المسرحية التى تحولت الى أفلام لآرثر ميلر تكاد تحصى على أصابع اليد الواحدة ، بينما حفلت السينما بأعمال تينسى وليامز ، فعرضت له « عربة اسمها اللذة » ، « وصيف وبخان » و « وشم الوردة » و « طائر الشباب الجميل » ،

و « فجأة فى الصيف الماضى » وغيرها حتى لنستطيع أن نقول ان كل أعمال دينسى وليامز تقريبا قد حولت الى افلام سينمائية .

وهذه المسرحية « فترة التوافق » هى آخر مسرحياته ، وميدانها هو نفس ميدان مسرحياته السابقة . ولكنها تختلف عنها فهى كوميدىا خفيفة خلّت من سيطرة التوتر الذى يشيع فى جو معظم مسرحياته ، ومن النماذج الحادة المريضة مرضا ينعكس على انتمائها وتصرفاتها ، وقد يدفع بها الى الموت أو الانتحار أو ادمان الكحول . كما ان المسرحية تنتهى نهاية سعيدة بأن ينطفئ النور على اشخاصها ، وقد اوى كل زوجين منهما الى فراشهما بعد ان اجتازا فترة التوافق الحرجة .

وفتره التوافق هى الفترة التى تتلو الزواج ، فكل زوجين هما انسانان غريبان ، كل منهما يواجه الآخر بوراثاته وبيئته ، وتقاليده وعاداته ، وامراضه النفسية الموروثة أو المكتسبة ، وكل منهما يستقبل الآخر على حذر وتربص ، وجسد كل منهما غريب عن الجسد الآخر ، ويريد أن يستره عنه بملابسه ويحفظه ، ولكنهما مطالبان بأن يعيشا حياة متألّفة مشتركة وأن يهبأ للعالم آدميين جددا ، ومن هنا تكون للتجربة المربكة وأخطائها المقتربة بحسن النية ، لأن كلا منهما يطمح فى ان يقوده الآخر الى طريق السعادة . بينما يظل هو محتفظا بسلبيته وجموده وكبريائه الزائفة .

\*\*\*

حين يرتفع الستار نجد أنفسنا فى منزل « رالف دينسى » باحدى مدن الجنوب الأمريكى ، وهو يجلس وحده يشاهد التليفزيون وعلى مقربة منه تقف شجرة عيد الميلاد المزينة وتحتها مجموعة من لعب الأطفال ، ويجانبها معطف نسائى من الفراء ، ولانسمع أثرا لامرأة أو لطفل ، وجهاز التليفزيون هو الذى يملأ بصوته صمت المسرح ، ورالف يولى ظهره للجمهور وهو منهمك فى تتبع اعلان

تجارى سخيـف عن الكانس الكبريائية ، ولكننا نحس أن التليفزيون قد احتوى كل وجوده •

وقبـاة يسمع صوت عربة تقف فى الخارج ، ويطل رالف من نافـتته ، ويصيح مهـللاً محـبباً صديقـه القادم ، لكن صديقـه لايدخل بل تدخل زوجته ايزابل ، ثم تنطلق العربة مرة ثانية فى الطريق •

لقد استـطـع الصديق زوجته فى بيت صديقـه ، ثم مضى ، وهما لم يتزوجا الا بالأمس فقط ، وتدخل الزوجة مرتاعة ومـسـى تحس بالاهانة والـحرج ، فيحاول رالف أن يهدئـه من روعها ، ويخفف من وقع الصدمة على نفسها ، ويؤكد لها أن زوجها سيعود ، بعد أن يشتري زجاجة خمر من المدينة •

ولكن الزوجة تشك فى ذلك ، فقد علمتها أحداث الساعات الأربع والعشرين التى مضت على عقد قرانهما الكثير ، كانت تعمل ممرضة فى مستشفى الأمراض العصبية حين رأت •• جورج هافى ستيك •• مريضاً مسجى على فراشه ••• كانت تنتابه نوبات من الرعدة الفاضحة منذ أن عاد من الحرب الكورية بعد أن شن اثنتين وسبعين غارة على العدو • وحار الأطباء فى سبب هذه الرعدة ، ولم يستطيعوا أن يجدوا لها سبباً عضوياً ، فأحالوه الى مستشفى الأمراض العصبية •

واعجبت ايزابل بهذا المريض الهادئ ، وظنت أن هدوءه هو انعكاس لشخصية ناضجة ، وتفكير متزن ، فتقربت اليه ، واستجاب لتقربها ، فتزوجا •

وخرج الزوجان لرحلة شهر العسل فى عربة سوداء كبيرة مغلقة ، كانت من قبل عربة لنقل الموتى ، وحين سالت ان كان من الملائم أن يرحل زوجان سعيدان فى عربة لنقل الموتى ، قال لها زوجها انه ليس هناك شئ يدل على جهالة السابق من أن يقود عربة مغلقة

فى طريق ضيق على ضفة نهر ، لأنه عندئذ لا يرى ما وراءه من الزجاج الخلفى .

كان الزوج يريد أن يكون بطلا فى القيادة مثلما كان بطلا فى الحرب .

وُخِذَت السيارة تنتقل بهما من مكان الى مكان ، وفى الطريق انبأها أنه قد ترك عمله ، فجذعت ، ثم أخذ يشرب الخمر بلا انقطاع وهو يقود السيارة ، وزارا أحد الأصدقاء من رفاق الحرب فطردتهما زوجة الصديق بلباقة لأن الناس لا يتضايفون فى اسبوع عيد الميلاد .

وحين قضيا الليلة الماضية فى فندق ريفى بعد ساعات من السفر بالسيارة فى البرد القارس كانا منهوكى القوى متوترى الأعصاب ، وتوقعت هى أن يقترب اليها الزوج فى ليلتهما الأولى ، ولكنه كان يخشى اذا تقم نحوها أن تنتابه الرعدة الغامضة ، وكانت هى منزعة لسكره ، ممتلئة بالتعب متحفظة بطبعها ، ترن فى اذنيها نصائح والديها بأن تكون قوية أمام الاغراء .

وقضى الزوج ليلته شبه نائم على سريرها ، وقضت هى الليلة ملقاة على مقعد فى الغرفة ، حتى أصبح الصباح ، فانطلقا بعربة دفن الموتى السوداء الى منزل رالف صديق الزوج وزميله فى الحرب ، حيث القاهما الزوج وانطلق الى حيث لا يدرى أحد .

ان الزوجين مايزالان يجتازان « فترة التوافق » ، هذه الفترة الحرجة التى تتلو الزواج ، والتى يتحدد على اساسها مستقبل هذه العلاقة الانسانية ، ولاشئ ينشر بالخير ، فقد بدأها اسوأ بداية ، بدأها الزوج بالرعدة والسكر ، وبدأتها الزوجة بالبكاء ، وكلاهما قد ترك عمله ، فهما عاطلان يهيئان على وجهيهما ، وكلاهما فى قرارة نفسه يحاول أن يلصق التهمة بالآخر ، فالزوج فى قرارة نفسه يتهم زوجته بالبرود والمرض ، والزوجة فى قرارة نفسها تهتم زوجها

بالوحشية وسوء المعاملة ، ومصير هذا الزواج يتأرجح الى هاوية  
الفشل فى أول يوم من أيامه .

وتسال الزوجة المنتظرة صديق زوجها :

– وأين زوجتك ؟ وأين طفلك أو طفلك التى جلبت لها شجرة  
عيد الميلاد ؟

ويقول رالف فى هدوء :

– لقد تركتنى زوجتى اليوم ، وأخذت الطفل معها .

– وكم عمر زواجكما ؟

– ست سنوات .

وتقول الزوجة التى هجرها زوجها فى أول يوم من أيام الزواج  
للصديق الذى هجرته زوجته ، بعد ستة أعوام من الزواج ،

– اطمنن ستعود زوجتك .

ويجيبها قائلاً :

– حينما تعود لن تجدنى هنا ، ولكن زوجك هو الذى

سيعود . . .

وتجيبه قائلة :

– وعندما يعود هو الآخر لن يجدنى هنا .



كان رالف قد عاد من الحرب بسجل بطولة حافل ليجد نفسه  
متشردا ، فإذا كانت الحرب الساخنة تخلق أبطالها من الجنود  
والضباط والطيارين ، فإن الحرب الباردة أبطالها معدودون . . .  
أبطالها هم القادة وكبار الساسة فقط .

وعمل رالف موظفا عند رجل عجوز يملك شركة للألبان ، فلم يعجبه العمل لضآلة المرتب ، وفكر فى الاستقالة .

وذهب ذات يوم لصاحب الشركة ليقنعه بزيادة مرتبه ، أو أن يغادر العمل ، ولكن العجوز هو الذى أقنعه بالبقاء والاحتمال بعد أن قرش له الطريق بالورد والأمانى .

قال له العجوز : هل رأيت وحيدتى « دورثى » ؟ انها مهتمة بك ، وهى فى سن الزواج ، وسيكون زوجها خليفتى على عرش شركة « رويال » للألبان ، وشركة « رويال » للأيس كريم ، و « شركة امبريال للجبن » ، وسيشغل مكانى عندما أترك هذا العالم . وأنا بالمناسبة مريض بحصوة فى الكلى والتهاب فى المرارة وتقلص فى المصارين .. و ..

وفهم بطل الحرب السابق مايقصده العجوز . ومرت أمام ذهنه صورة دورثى بوجهها القبيح وأسنانها التى تشبه أسنان الخيل ، ثم تخيل نفسه جالسا على عرش الشركة الملكية « رويال » والشركة الامبراطورية « امبريال » وغيرهما ، وسرعان ما اتسعت ابتسامته واسترد استقلالته . وغير اتجاهه من الانتاج فى الشركة الى التقرب لدورثى .

وحين تم الزواج سكنا فى هذا البيت الأسبانى الطراز فى الحى المرتفع من المدينة ، وهو حى يقوم على تل واسع ، وتتناثر فيه هذه البيوت الأسبانية الهادئة ، وأجرت دورثى عمليتين جراحييتين فى وجهها فصارت مقبولة ، وأنجبت طفلا .

ولكن الحياة طالت بالعجوز وتقدمت به السنون دون أن تؤثر فيه حصوة الكلى والتهاب المرارة ، وهو يحتقر رالف فى أعماقه لأنه يعرف الطريقة التى اشتراه بها زوجها لابنته ، ورالف نفسه يحتقر العجوز ويرى فيه زكية تافهة من المال لا تقاس الى عظمته

هو كبطل من أبطال الحرب ، وهو يطمح أن يكون له عمله الخاص الذى يبذره بداية صغيرة ويحمل اسمه هو وبخاصة بعد أن يش من موت صهره العجوز :

ولكن من أين له بالمال :

وفكر رالف عندئذ فى مدخرات زوجته ، ولكن زوجته رفضت أن تسلمه مدخراتها . وعندئذ أدرك أنه قد بيع بارخص الأثمان دون أن تحقق له الصفقة أقل قدر من الكرامة أو الفائدة .

وتركت الزوجة الغاضبة البيت الى بيت أبيها ، وقرر هو أن يبيع هذا البيت الأسبانى ومحتوياته، وأن يبدأ بثمنه بدايته الصغيرة .

\*\*\*

كان الزواج بالنسبة لجورج هافرستيك . الزوج الهارب بعد يوم واحد من الزواج ، رحلة محفوفة بالمخاطر على حافة نهر فى عربة نقل موتى سوداء مغلقة .

أما زواج رالف بيتسى فقد كان حياة قلقة على قمة كارثة فان التل الذى يقوم عليه بيته ذو الطراز الأسبانى له قصة غريبة ، لايعرفها الا سكان المنطقة . وهم يحرصون على كتمانها بينهم . حتى لا تؤثر على أسعار بيوتهم حين يريدون بيعها .

أن هذا البيت يقوم على كهف فى باطن الأرض ، وهو يفوص كل سنة بنسبة نصف بوصة ، وهذه البيوت مهددة بالانهيار أن عاجلا أو آجلا ، وقد أقام فيه الزوجان خمس سنوات ، كل سنة تهبط بالبيت نصف بوصة الى أعماق الأرض ، وتضيف شرخا جديدا الى حوائطه .

ورالف لا يريد أن يعرف أحد هذه الحقيقة ، حتى يستطيع أن يبيع البيت . أن كل بيت يحوى زوجين يقوم فى الواقع على كهف مفتوح الفوهة ، ولكن كل بيت أيضا يحاول أن يخفى مأساته المرتقبة .



هكذا يقول لنا تينيسى وليامز ٠٠ ونحن فى انتظار الزوج الهارب الذى يؤكد لنا صديقه انه سيعود بعد أن يشتري زجاجة خمر ، وتؤكد زوجته أنه هجرها بعد أن سلمها لأقرب صديق ٠

ويعود الزوج ومعه زجاجة شمبانيا ، ويلتقى بطلا الحرب ، وأنت لا تستطيع أن تعرف حقيقة الرجل الا حين يلتقى برجل آخر ، وبخاصة اذا كانا صديقين ، فالصداقة فى بعض نواحيها أقوى من الزواج ، ان الزوج قد يتحفظ تجاه زوجته ، حتى ولو كان محبها ، فلا يبدى من نفسه الا الجوانب التى تعجبها ، ولذلك فان المجتمع يحتفظ بالكثير من جوانبه السيئة مخزونة فى أعماقه ، أما المجتمع الرجالى فهو مجتمع صريح واضح ٠

تخيل بنفسك أسرتين تتزاوران ، فيجلس أفرادها من رجال ونساء وقد وضع كل منهم على وجهه قناعا من الخلق والبراءة وحسن النية ، وقد وضع كل منهم قفلا فى لسانه يصد به الألفاظ النابية والكلمات البذيئة ، فاذا أصبح هذا المجتمع رجاليا صرفا ، انطلقت الألفاظ وكسرت أقفالها ، وبدأ كل انسان على حقيقته ٠

وهكذا كان الصديقان عندما التقيا وتركتهما الزوجة متجهة الى الحمام ، لقد أخذ كل منهما ينسدى الآخر بأقبح الأسماء ويتضحكان ويتشاجران ويتذاكران وانتقلا من هذا العالم الذى أقحما فيه الى عالمها الخاص الذى كانا يحسنان فيه بمكانتهما واحترامهما ٠ عالم المحاربين والأبطال السكارى ٠ وأخذا يستعيدان أمجادهما فى الحرب وبيوت البغاء ، ذلك الحوار سلط ضوءا باهرا على شخصيتهما ، فرالف بيتسى ، صاحب البيت المقام على كهف انسان رقيق الحاشية ، حماس ، ولكن طموحه يحول دون عجزه ، أما جورج فهو انسان ضعيف الى أبعد حدود الضعف خائف مرتعد فى قرارة نفسه ، وان كان يبدى التجهم والقوة ليغضى بهما خرقه وارتماعه ٠

انه يحرص على أن يظهر بمظهر خبير النساء القادر . رغم  
انه وهو فى السابعة والثلاثين من عمره لم يكد يعرف امرأة محترمة  
فى حياته التى استهلكتها حرب بعد حرب . مع ما تجره الحرب من  
سكر وعريضة ، وتردد على بيوت البغاء فى المناطق المحتلة والمفتوحة  
وهو دائب الحديث عن غزواته فى بيوت البغاء فى طوكيو ، وصاحبه  
لا يترك له هذه الفرصة بل صدمه بإبراز ما تنطوى عليه كلماته  
من كذب ومبالغة .

كان جورج حين يدخل بيتا من هذه البيوت يطيل البقاء عند  
المرأة ، ثم يخرج وهو يشد حزامه ، وينفخ بقوة وهو يجر قدميه ،  
كأنه أتى عملا عظيما ، وذات مرة سأل صديقه رالف إحدى هؤلاء  
النساء عنه ، فقالت انه كان يعلمها الانجليزية ويتعلم شرب الساكى  
.. فقط .

ونار جورج حين أخبره صديقه انه اكتشف خدعته ، ثم  
مالبث أن انهار قائلا انه يخشى أن تتنابه هذه الرعشة الغامضة وهو  
فى سرير زوجته . ولذلك فقد تذرع بالسكر . واساء معاملتها طوال  
الطريق لكى تغضب منه . ثم مالبث أن جاء بها الى هنا ، لكى يشرك  
صديقه معه فى مهرب من تجربة الزواج .

ويعرض على صديقه أن يشتركا معا فى مشروع لتربية العجول  
والإبقار فى أحد مراعى الجنوب ، فيضيف ثمن السيارة القديمة الى  
ثمن البيت ، ويشتريان مجموعة من الإبقار يطلقانها فى مزرعته  
ويعيشان حياة جديدة بعيدة عن الزواج وخطاره حياة يخلصان  
فيها لذكريتهما البطولية عن الحرب التى خاضاها معا .

ان فترة التوافق تجتاز دقائقها الحرجة ، والواضح الآن أنها  
وجدت فى القتال شمل الأسرتين ، الإمرة الجديدة التى تكونت أول

أمس ، والأسرة القديمة التي عاشت خمس سنوات على فوهة الكهف  
الفائر .

وفجأة يحدث شيء ليس في الحسبان ، لقد جاء الثرى العجوز  
ليسترد أشياء ابنته ، ودخل هو وزوجته ومعهما الخادمة الزنجية  
وقد حملت سلة كبيرة اتضع فيها ملابس الزوجة الهارية .

والثرى العجوز جلف ضيق الأفق ، والمحارب السابق فخور  
بسجل بطولاته ، معتز بكرامته . وتنشب معركة كلامية بينهما ،  
ويلجأ الثرى الى البوليس ، ولكن البوليس لا يستجيب له لأن رالف  
من أبطال الحرب ، تجب له الرعاية .

ويخرج العجوز مهددا برقع الأمر الى القضاء ، وخلفه زوجته  
الفائرة التي لانكاد نحس بوجودها ، وما يكادان يتجهان لسيارتهما  
المنتظرة أمام البيت حتى نسمع صوت الابنة دورثى وهى تصيح  
وتقول : « اتركونى .. أريد أن أعود الى زوجى » .

كانت الزوجة الصغيرة تنتظر أبويها فى السيارة ، ولكنها ما  
ان رأت بيتها القديم حتى طافت الخواطر برأسها .. وانطلقت تعدو  
دون أن تلقى بالا لصياح أبويها .

ان شمل الأسرة التي عاشت فوق الكهف لمدة خمس سنوات  
على وشك الالتئام .. فالزوجان يتعاندان ، وتقول الزوجة لزوجها :  
« لقد جملت نفسى رغم ما فى عمليات التجميل من ألم من  
أجلك » .

فيقول الزوج : « لقد جملت نفسك رغبة فى الجمال » .  
ويقول لها ايضا : « لقد كنت احترمك دائما .. » فترد عليه :  
« لم أكن أريد أن تحترمنى .. كنت أريدك أن تحبنى » .

وحين يهبط الليل يترك الزوجان غرفة نومهما للضييفين .  
ويمدان الكتبة الواسعة فى حجرة الجلوس .

وينقسم المسرح عندئذ الى قسمين يضىء أحدهما لينطفئ  
الآخر ، ثم مايلبث الآخر أن ينطفئ ليضىء القسم الثانى ، وفى  
كل قسم من قسمى المسرح زوجان يجتازان مرحلة التوافق .

لقد عادت « دورثى » بعد أن تخلصت من سيطرة أبيها ، وهى  
مصممة على الوقوف مع زوجها فى مشروعاته الجديدة ، والاحساس  
بالانتماء اليه ، ولن تعنيها مدخراتها بل ستضعها تحت يدى زوجها  
لكى يحققا استقلالهما .

لقد عادت وليس معها حتى قميص نوم حتى اضطرت أن  
تستعير احد قمصان النوم من ضيفتها .

أما جورج الزوج المريض بالأعصاب ، زير النساء الموهوم ،  
فقد تمدد على السرير هادئاً سالكناً ، ووقفت ايزابل أمامه تستعيد  
دورها كمرضة ليلية فى مستشفى الأعصاب فتسبغ عليه حنائها  
ورقتها :

يقول لها جورج :

— ايزابيل .. ياحبوتى الصغيرة .. الزواج خطوة كبيرة  
بالنسبة للرجل وخصوصا اذا كان عصيبا ، وأنا عصبى جدا ..

— اعرف

— وبالنسبة لرجل مصاب بهذه الرعشة — خصوصا — انه —  
خطوة كبيرة — انه ..

— اعرف مااستقوله لى

— هل تعرفين يا عزيزتى ؟

– طبعاً اعرف ، واعتقد ان كل الرجال عصبيون نوعاً ما تجاه الموضوع .

– أى موضوع ؟

– موضوع الحب اثناء الزواج

– نعم ، ولكنهم ليسوا مصابين بالرعشة .

– كلهم مصابون بالرعشة من الداخل أو الخارج ، ان العالم مستشفى كبير وأنا ممرضة فيه يا جورج . العالم كله مستشفى كبير ، مستشفى عصبى كبير وأنا طالبة ممرضة فيه ، وأظن أن هذه ستظل هى مهمتى .

وتجلس ايزابيل بجانبه ، ثم تنطلق تغنى اغنية رقيقة كأنها اغنية مهد تترنم بها أم بجوار السرير .

ويصفر جورج مشاركا اياها فى الغناء بنفسه رقيق ثم يتلاصقان .

« اخبار اليوم ١٩٦٢/٥/١١ »

## الاعداد مرحلة مؤقتة فى التطور المسرحى

الاعداد المسرحى للروايات اصبحت ظاهرة واضحة فى السنوات الأخيرة فقد كثرت الفرق المسرحية دون أن يستطيع الكتاب المسرحيون اعدادها بخبزها اليومي واضطرت الفرق المسرحية الى الاعتماد على المسرحيات المعدة لكى تملأ فجوات الموسم . ثم مالبثت المسرحيات المعدة بعد قليل ان ملأت الموسم كله ، ان مبدأ الاعداد نفسه خطأ فكثير من الكتاب قد اعدوا روايات لكتاب آخرين ونجحت نجاحا واضحا ، لأنهم اضافوا اليها قيمة فنية جديدة حين وضعوها فى القالب المسرحى ولكن الذى حدث عندنا ان بعض الذين قاموا بعملية الاعداد كانوا من ضعاف المتسللين الى حقل الفن وفهموا المسألة فهما خاطئا فقاموا بترجمة الروايات الى حوارات وليس باعدادها وتحويلها الى مسرح ولم يدركوا أن واجب من يعد رواية ان يقرأها مرة ومرة ثم يعيد تركيبها فى ذهنه طبقا للقالب المسرحى بعد ان يدرك حوارها وعقدتها الرئيسية حتى يصبح العمل الفنى الجديد مسرحية جديدة مستوحاة من الرواية الأصلية وكانت النتيجة الثانية لرواج عملية الاعداد هو ان بعض الروايات الرديئة التى تكاد تصلح للقراءة قد حولت الى مسرحيات فكان هذا نوعا من نشر الضرر - لا المنفعة

— على أوسع نطاق وما دامت الفرق المسرحية عندنا أكثر من المؤلفين المسرحيين فستظل عملية الاعداد عملية لازمة فى الحياة المسرحية .  
ومما نؤشك فيه أن هذه الفرق الجديدة قد خلقت جمهورا جديدا للمسرح وعودته على الأعمال المسرحية كما أنها قد أبرزت إلى النور كفاءات جديدة من الممثلين والمخرجين ولذلك فإن من الخطأ أن يطالب انسان بالعودة الى الانكماش ولكن ما نطالب به هو التفكير فى المستقبل . . كيف نعيد المسرحيات المدة الى نسبتها المشروعة لتملاء فجوات التأليف والترجمة وكيف يزدهر التأليف ليشمل المساحة الرئيسية فى النشاط المسرحى . يحتاج ذلك الى تخطيط طويل المدى يهدف الى خلق مجموعة ناضجة من المؤلفين المسرحيين المتقنين لاصول الكتابة المسرحية والمدركين لرسالة المسرح ولن يتم ذلك بين سنة وأخرى وكيف يتم بهذه السرعة ومدارسنا لاتحترم الادب المسرحى ولاتدخله ضمن برامجها فالصبي ذو التطلع الأدبى حين يجتاز مرحلة دراسته الثانوية مثلا لا يكاد يعرف شيئا عن المسرح وعن اعتباره فنا من فنون الأدب بل هو يطمح الى الشعر أو الانشاء لأنهما اللونان الأدبيان اللذان يدرسهما ويحفظ أسماء أعلامهما ، نحن اذن بحاجة الى احترام الأدب المسرحى فى مناهج دراستنا التقليدية .

كما اننا بحاجة الى أن ينتشر الوعى المسرحى خارج نطاق القاهرة لكى يمس جماهير مصر كلهم ، فمن الواضح أن هذه الفرق بحاجة لخلق مؤلفيها المحليين ومن بين هؤلاء المؤلفين يبرز المؤلف الذى يجتاز أسوار المحلية الى أتوار القاهرة كما أن المسارح نفسها فى حاجة الى لجان قراءة من المثقفين والمشتغلين بالنقد

والأدب بحيث لا تقتصر مهمة هذه اللجان على الإجازة أو المنع بل تتعداها الى التوجيه والرعاية للمؤلفين الجدد . كل ذلك وغيره ينبغي ان نفكر فيه لكي تعيش هذه الفرق المسرحية الكثيرة حياة طويلة خصبة ولكي تعود الى توازنها التقليدي فلا تطغى الترجمة والاقتباس على التأليف ولا تتسلل المسرحيات الرديئة المعدة عن روايات رديئة - او جيدة - الى برنامجها الا بمقدار .

« آخر ساعة ١٥/٥/١٩٦٢ »



## ماذا نصنع لهؤلاء

اتاحت لى عضوية لجنة القراءة بمؤسسة المسرح فى السنة الماضية أن أقرأ حوالى أربعين أو خمسين عملا فنيا جديدا ، وأن أزداد قريبا وفهما لمشاكل التأليف المسرحى عندنا •

فقد درجت مؤسسة المسرح حين يرسل اليها أحد الكتاب نصا مسرحيا مؤلفا أن تبعث به الى ثلاثة من أعضاء لجنة القراءة فيها لإبداء الرأى فى صلاحيته للتمثيل ، وقد كان نصيبى من القراءة حوالى هذا العدد تقريبا • وكان جزء كبير منه استجابة لمسابقة التأليف المسرحى التى أعلنت عنها المؤسسة •

وأول ما يلاحظه الناقد أن المسرحيات التى تقدم لمسابقات يكون مستواها عادة أقل كثيرا من المسرحيات التى تقدم فى ظروف عادية ولعل سبب ذلك أن اغراء الجائزة يدفع الكثيرين من غير المهتمين بالمسرح الى الدخول فى المسابقة طمعا فى كسب بضعة عشرات أو مئات من الجنيهات بطريقة سهلة •

فبعض المسرحيات المتسابقة مثلا لا يدرك مؤلفوها حتى طريقة

كتابة المسرحية شكليا ، فيسيح الكلام على بعضه ، وتختلط القصة بالارشادات المسرحية بكلمات الشخصيات ، وبعضها تكثر فيه الأخطاء الإملائية أو التاريخية أو غيرها .

وأمر هؤلاء المؤلفين الموسمين سهل ، فما تكاد المسابقة تنفض وتعلن جوائزها ، ويجدون أنفسهم لم يفرزوا بأحدى هذه الجوائز حتى ينصرفوا عن التفكير فى المسرح وكل مايمت اليه بصلة .

ولكن المهم هو أمر مجموعة أخرى من المؤلفين ، مسرحياتهم فيها شيء ، فيها رغبة فى الكتابة . وإدراك لا بأس به بتركيب الحوار وإنشاء المسرحية ، وبعض الأفكار . ولكن هناك عيوب .

أن مسرحياتهم لاتصل الى درجة الصلاحية للعرض على الجمهور ، ولكنها ايضا ليست تخريفا أو تدخلا فيما لا يعنيههم . أن فيها شيئا كثيرا من المسرح ، شيئا خاما يصلح للمستقل والتشذيب . بعضهم مثلا لا يكد يفرق بين حرفية المسرح وحرفية الكتابة الإذاعية ، ويقع فى أخطاء .

بعضهم لا يعرف بالتحديد مضمون كلمة « الصراع الدرامى » ، وإن كان يحاول تجسيمة .

هؤلاء يجب ألا تنتهى علاقة المؤسسة بهم عند رفض مسرحياتهم بل يجب أن تمتد ليخرج منهم مؤلفون مسرحيون جدد يغنون الحركة المسرحية . ومن الواضح أن أزمة المسرح عندنا هى فى المكان الأول أزمة تأليف ومؤلفين بعد أن حلت الأزمة المادية بإنشاء المؤسسة ومسرح التليفزيون ، وأزمة أماكن العرض بإنشاء المسارح الجديدة .

وهذا اقتراح أعرضه على الدكتور حاتم بإنشاء معهد لايدخله إلا من ترشحهم لجان القراءة ، ولايزيد عدد طلبته على أفراد من المهووبين الذين ثبتت صلاحيتهم ، ويحتاجون فقط لبعض الصقل

والتشذيب . ولا أقصد « بمعهد » شكلا مدرسيا ، ولكن حلقة دراسية  
 « سيمينار » يجلس فيه هؤلاء المؤلفون الجدد مع بعض أساتذة  
 الدراما والمسرح والأدب . ويناقشون نصوصا مسرحية مؤلفة ،  
 ومترجمة ، ونصوصا مسرحية من تأليف هؤلاء المؤلفين الجدد ،  
 ويزورون نيه المسارح . ويناقشون العروض ، ويدركون أبعاد الخشبة  
 وامكانيات الاضاءة والستائر واستجابات الجمهور ، ويكتبون بعدئذ  
 نصوصا جديدة . لتطرح للمناقشة والتوجيه ، وعندئذ فقط يخرج  
 من بين هؤلاء العشرة والعشرين - ويجب ألا يزيد عددهم على هذا  
 الحد - مؤلف أو اثنان يرغبان لواء الجيل الجديد من كتاب المسرح  
 العربي .

« آخر ساعة ٢/٧/١٩٦٢ »

## حول مشكلة المسرح المصرى

الميلاد الكائنات :

حتى اليونان القديمة ، بلد المسرح الذى ولد فيه هذا الفن العظيم ، وازدهرت روائعه على أرضه ٠٠ وشرح مفكروها قوانينه وأسس ٠٠

حتى اليونان القديمة منذ ألفين وخمسمائة سنة ٠٠ لم تصل فيها الدائرة المسرحية الى الاتساع الذى بلغته القاهرة عام ١٩٦٢ ، ولم يكثر عدد مسارحها للحد الذى وصل اليه عدد مسارح القاهرة ، ولم يتجاوز عدد المسرحيات فيها هذا العدد الضخم الذى تعرفه القاهرة ٠٠

كان فى اثينا القديمة مسرح واحد ، هو ساحة معبد الاله « ديونيزيوس » وفصلان للعرض المسرحى ، أحدهما فى الشتاء والآخر فى الربيع ، الأول لكى يحزن فيه الناس مع أحزان الطبيعة ، فيشاهدوا « القراجيديا » ، والثانى ليفرح فيه الناس مع إفسراح الطبيعة ، فيشاهدوا « الكوميديا » - ثم يقل المسرح بعد ذلك أبوابه ان كانت له أبواب ، وينصرف الممثلون والمؤلفون الى شئون حياتهم

ومعاشهم ، وتموت ضحكات المتفرجين أو تجف دموعهم ، الى  
العام القادم ٠٠

وأنا أعلم أن اثينا القديمة ، منذ ألفين وخمسمائة سنة ،  
لم تكن فى حجم القاهرة ، ولا يزيد عدد سكانها على حى شبرا ، وأعلم  
أيضا أن الدولة فى اثينا لم تبذل للمسرح مثل ما تبذله الدولة فى  
القاهرة له ، سواء فى الجهد أو المال أو الدعاية ، وأن نجوم  
المسرح الاثينى لم يكن يعرفهم أحد ، ولم تكن أسماءهم تذكر قبل  
العرض المسرحى ٠ بل كانوا كثيرا ما يظهرون على المسرح مستخفين  
وراء قناع ، وأن المسرح الاثينى لم يعرف المخرج الذى يحاط اسمه  
بهالة من التكریم كانه نصف اله ، وأعلم أيضا أن الحكومة الاثينية  
لم تكن تدفع للمؤلف المسرحى أربعمائة جنيه ، أو أربعمائة دراهمة ،  
بل ما كان يتلقاه هو تاج من الزهر الابيض يوضع على رأسه ، هذا  
إذا فازت مسرحيته على المسرحيات المتسابقة ٠

وربما كان ذلك كله يدفعنا الى أن نتعامل بالمسرح المصرى ،  
ونظن أنه كان جديرا بأن يقدم على خشباته المتعددة مسرحيات  
ممتازة ، أو مسرحية واحدة ممتازة كل عام ، وبخاصة وقد سلخ  
من حياته حوالى تسعين عاما منذ استورده فيما يقال «سليم النقاش»  
السورى الذى هاجر الى مصر أيام اسماعيل ٠٠ ثم امتزجت  
بتاريخ هذا الفن أسماء كثيرة لأدباء وممثلين ومخرجين ، مثل  
أديب اسحق وأبو خليل القبانى ، واسكندر فرح ويعقوب صنوع  
ومحمد عثمان جلال وجورج أبيض وفرح انطون ومحمد تيمور  
وسلامة حجازى ونجيب الريحانى وعلى الكسار ويوسف وهبى  
وعزيز عيد وخليل مطران وتوفيق الحكيم وأحمد شوقى وزكى  
طلحات وعزيز اباطة وآخرين وآخرين ٠٠

ان تسعين عاما حافلة بكل هذه الاسماء الالامعة المليئة بالنبروغ  
أحيانا وبالدكاء الدعوي أحيانا أخرى . وهى أسماء تعد من كنوزنا  
الثقافية والغنية ، هذه الأعوام التسعون كانت كفيلا بأن تجعل هذا  
الفن يتأقلم فى بلادنا . ويصبح عن ثمراتها الزهرة . .

ولكن الذى حدث ليس هو ما نتعمد . . وليس أيضا منه ،  
فما زال الفهم المسرحى فى بلادنا متخلفا متخلفا رائعا ، ان كان يصح  
ان نصف التخلف بالروعة . وليس هذا الفهم متخلفا عند جمهور  
المشاهدين فحسب . بل هو متخلف أيضا عند المؤلفين المسرحيين  
أنفسهم . ولعل لا ابالغ ان قلت ان المسرح المصرى لم يقدم الا  
قليلا من المسرحيات الصحيحة تماما حسب الأصول الفنية لكتابة  
المسرح حتى الآن باستثناء المسرحيات المترجمة والممصرة . .

ان الكلمات والاصطلاحات التى تعتبر هى مفاتيح العمل  
المسرحى ، لا يكاد يدرك معظم المؤلفين المسرحيين وكثير من نقاد  
المسرح فى الصحف اليومية لها معنى . وتصور انت عازفا  
موسيقيا ، بل مؤلفا لا يكاد يفرق بين مفاتيح الأنغام المختلفة ودرجات  
السلم الموسيقى ثم يتصدى بعد ذلك لبيئات عملا من اشد الاعمال  
الموسيقية تعقيدا ، وهو « السيمفونية » مثلا . .

والمسرح كفن من فنون الكلام لا يقل تعقيداه عن السيمفونية  
الموسيقية ، ولا بد من فهمه فهما واضحا ، وادراك أبعاده ادراكا  
سليما . وكما يزدهم الجو بالمتشدين عن الموسيقى السيمفونية ،  
والبوليفونية ، وعن الهارمونى والتوزيع . . كذلك يزدهم الجو  
بالمتشدين عن الصراع الدرامى والحبكة المسرحية ونمو الشخصية  
على المسرح وغير ذلك من المصطلحات الطنانة .

لقد أصبحت كلمة « الدراما » من كثرة الاستعمال تشبه  
العملة الماسحة حين تدعكها الأصابع القاسية آلاف المسرات . .

واخذت معاني هي أبعد ما تكون عن معناها العلمي الحق . قفصلا عن الطقائيق الصحفية التي يكتبها بعض الطموحين من الصحفيين ، فيخيلون لنا ان الدراما هي اثاره المنازعات على المسرح ، وايقاف كل شخصية في خناقة حادة مع الشخصية الأخرى ، نجد بعض الناس يستعملونها بمعنى مختلف . لقد دخلت الكلمة في لغتنا الشعبية دون أن تدخل في لغتنا الفنية . فإذا رأيت أحد أصدقائك ، وقد لوى بوزه فأنك تقول له انه « عاملها دراما » وكان الدراما هي الحزن أو الحزن على مالا يستحق الحزن ، وقد تفرع عن سوء فهم الدراما سوء فهم كل ما يتصل بالمسرح .

هذا كله رغم التسعين عاما التي قضاها المسرح في بلادنا .

فما السبب في تخلف المسرح وقلة المؤلفين وضياح معاني المصطلحات ؟

لعل السبب الأول ان المسرح في بلادنا نزل من السماء ولم يصعد من الأرض ، فمما لاشك فيه أن كثيرا من أهل القاهرة ، الذين حضروا العرض الأول لفرقة سليم النقاش فوجئوا برؤية الممثلين وهم يتحاورون على الخشبة ويتحركون عليها ، وقد لبس كل منهم دورا غير دوره في الحياة . ولعلمهم حين دعوا الى هذا المكان ظنوا أنهم ذاهبون لسماع بعض أنواع الغناء أو التجويد ، ففوجئوا بما لم يطف لهم ببال ، بالضبط كما فوجئ علماء الأزهر الشريف حين دعاهم نابليون منذ ما يزيد على مائة وسبعين سنة على هذا التاريخ الى زيارة معامل العملة القرنسية ، وأخذ علماءه يفرجونهم على خدع الكيمياء في تغيير ألوان السائل وتحويلها الى غازات ، فخرجوا مذهولين مقشيا عليهم من الاعجاب .

ويحدثنا يعقوب صنوع عن أولئك الذين حضروا العرض الأول لفرقته المسرحية ، فإذا بهم الخديو اسماعيل ورجال قصره

وزرأؤه ورجال السلك السيامسى الاوروبى . أما الشعب فقد كان بمعزل عن كل ذلك . .

ويعقوب صنوع نفسه لم يكن يفكر فى احتراق المسرح الا حين رأى الشرق الاوروبىة التى كانت تقدم الى مصر لتسلياة الاجانب فيها . ففقت كان مواطنا عاديا من أبناء حارة اليهود ، ولعله كان يطمح الى ان يكون صائغا أو مغنيا فى تخت أو عازفا فى فرقة . . ولكنه خرج ذات يوم من حارة اليهود ، وانحدر الى شارع الموسيقى الى حديقة الازبكية ، وفى وسط هذه الحديقة الواسعة التى كانت جميلة حقا فى ذلك الوقت شاهد يعقوب مقهى كبيرا فيه فرقة فرنسية غنائية وفرقة تمثيلية ايطالية .

وكانت الفرقتان تقومان بتسلياة الجاليات الاوروبية فى القاهرة . .

واخذ يعقوب يتردد على الفرقتين ثم تسلل من بين الكواليس الى ادارة الفرقتين ، واقنعهما ان يشترك معهم فى التمثيل . واشتغل يعقوب ممثلا مع الفرقتين ، ثم كتب اوبريت باللغة العامية من فصل واحد . وادخل فيها بعض الاغانى ، واخذ يفكر فى طريقة تقديمها على المسرح .

لم ينزل يعقوب باوبريته الى المولد والشوارع والسرايا الشعبية ، ولم يطف بها احياء القاهرة مثلما كان يطوف صندوق الدنيا وخيال الظل ، ولكنه قصد بها الى خيري باشا المشرف على تسلياة الخديو اسماعيل وكان صديقا لوالد يعقوب صنوع الذى يعمل عملا ما - لانعرفه فى قصر الخديو يرجوه ان يقدمها الى الخديو . وفى عام ١٨٧١ وقف يعقوب صنوع ومعه عشرة من الصبيان قام اثنان منهم بدور النساء على خشبة كشك الموسيقى فى حديقة الازبكية ، والتفت حولهم عشرات من علىة القوم وعلى رأسهم الخديو . .



كان هذا الميلاد غير الصحى نذيرا بالحياة غير الصحية التى  
سيعيشها المسرح المصرى بعيدا عن الشعب خمسين عاما ، حتى  
يقترّب من الشعب بعد ثورة ١٩١٩ •

ان الفنون تستمد أصالتها وقوتها حين تلتقى بالشعب وتتغسّق  
فى جوه ، وتستفيد من خبراته وملاحظاته • وتحاول ان توفّق بين  
أصولها الفنية وبين روحه ومزاجه ••

وقد كان المسرح حتى أوائل القرن العشرين ، قبل اختراع  
السينما والتليفزيون ، هو أكثر الفنون شعبية ، وأكثرها اتساعا  
فى دائرة المتلقين ، والدائرة الفنية المسرحية ، مثل الدائرة  
الكهربائية لاتتم الا باللقاء القطبين •• الفن والشعب ••

ومن الغريب ، وهو أيضا من المؤسف ، ان الوضع المقلوب  
ساد تاريخ المسرح المصرى منذ سنواته الأولى •

بنى الخديو اسماعيل مسرحين ، وكان له مسرح ثالث  
خاص فى قصر النيل دون ان تكون هناك فرق مسرحية مصرية •

وولد المسرح فى حضان القصر ثم حاول ان يقترب من الشعب  
بدلا من ان يولد فى حضان الشعب ، ثم يحاول ان يوسع دائرة الذين  
يتلقونه ، فيصل عندئذ الى ان يعرض نفسه على أعلى المستويات  
الاجتماعية •

وقرأ يعقوب صنوع ، كما يحدثنا عن نفسه ، مسرحيات  
جولدونى الايطالى وموليير الفرنسى وشريدان الانجليزى ، وهم  
ملوك الكوميديا وسادتها •• كان أولهم « جولدونى » الكاتب  
المسرحى العظيم الذى ينسب اليه تطوير الكوميديا المرتجلة الى  
مسرحيات مليئة بالحياة والابداع • وموليير هو سيد الكوميديا على  
مدى التاريخ وشريدان أخف المؤلفين الانجليز ظلا باستثناء بلجيرف •

قرأ يعقوب هؤلاء ولكنه لم يكن يعرف شيئاً عن المنبئيين  
الرئيسيين اللذين كان يجب أن يلتقيا في نهر المسرح المصري •  
كان أولهما هو التراجيديا اليونانية بمعناها السليم •  
وكان ثانيهما هو خيال الظل •

وقد كان حظ المسرح اليوناني مع العرب سيئاً ، فمن المعروف  
أن العرب حين أقاموا دولتهم أقدموا على ترجمة الثقافة اليونانية  
في حركة واسعة لم يسبق لها مثيل •

ترجم العرب في أيام الرشيد والأمين والمأمون كتب الفلسفة  
والمنطق والطب والفلك والكيمياء والحساب والسحر • ونقلوا كل  
ألوان المعرفة الانسانية الى لغتهم ، بل وترجموا القصص أيضاً ••  
ترجموا لكيلة ودمنة من الفارسية مثلاً •••

ولكن احدا منهم لم يترجم مسرحية واحدة عن اليونانية ، بل  
لا يبدو على كبار أدبائهم وفلاسفتهم مثل الجاحظ أو ابن رشد أنه  
قرأ عن شيء اسمه المسرح اليوناني أو سمع به •

واعجب العرب بأرسطو الفيلسوف اليوناني أعجاباً لا حد  
له • وسموه « المعلم الأول » وترجموا كتبه ، ولكنهم حين وصلوا  
في كتاب الشعر ، وهو الكتاب الذي يتحدث فيه عن المسرح وقوموا  
في خطأ شنيع •

يقول أرسطو أن المسرح يقوم على المحاكاة • وأنه ينقسم الى  
تراجيديا وكوميديا •

وترجم العرب هذا الكلام بقولهم ان « الشعر » يعتمد على  
المحاكاة ، وأنه ينقسم الى مدح وهجاء ، فالتراقوذا ( التراجيديا )  
هي المدح ، والقوموذا ( الكوميديا ) هي الهجاء •

ولو ترجم العرب المسرح اليونانى لكان من المحتمل أن يعرف الشرق العربى المسرح قبل أن تعرفه أوروبا الحديثة .

والمسرح اليونانى القديم هو ينبوع العمل المسرحى ، وأصل جميع الاتجاهات والمدارس الفنية فى المسرح . وقد تجد فى كثير من الأعمال المسرحية الحديثة اختلافًا عن الأصل ، ولكنه اختلاف ينبع منه ويعتبر تطويرا له ، ولكنه لا يقف ضده .

وربما كان سر انصراف يعقوب صنوع عن المسرح اليونانى انه كان يطمح فى أن يكتب « الأوبرا كوميك » أو « المهزلة الغنائية » التى كانت بلا شك جديرة بأن تثير إعجاب الخديو وحاشيته أكثر مما تثيره مسرحية كأوديب ملكا أو ( فاوست ) .

وفى خطوط هذه « الأوبرا كوميك » سار المسرح خمسين عاما فإذا لاحظنا أن « الأوبرا كوميك » عمل غنائى أولا ومسرحى ثانياً أدركنا أن البداية لم تكن موفقة تماما .

أما النبع الثانى الذى أهمله يعقوب صنوع فهو « خيال الظل » . . .

ولخيال الظل حديث طويل ساعد على كشف أسرارهِ كثير من العلماء والمستشرقين .



من هو الأب الشرعى ؟

انقرض خيال الظل أو كاد من الحياة المصرية ، وزاحمته السينما والمسرح فأجلته عن مكانه ، كما زاحم الراديو « الشاعر أبو ربابة » ودمرجه عن مقعده . . . ولكن كثيرا من متوسطى العمر ، وخاصة الذين قضوا طفولتهم فى الريف وترددوا على الموالد ،

ما زالوا يذكرون خيال الظل بمسرحه الشخصى الضيق وسراريه  
البضياء التى يقف وراءها المخيلون ، وهم يؤدون دورهم ، ومن  
خلفهم مصباح صغير يعكس ضوءه عليهم ، فتنعكس ظلالهم بالتالى  
وراء الستارة البيضاء ..

ومما لاشك فيه أن خيال الظل كان فنا شائعا فى القاهرة محمد  
على واسماعيل ، وأن الشعب عرف كيف يستغله ليضحك ويمرح ،  
متندرا تارة بحكامه او بالأمراض الاجتماعية الشائعة بين ظهرائه .

وأدبنا العربى سواء منه العام والفصيح لم يعرف قط  
أسلوبا حواريا يعتمد على التشخيص ، أى قيام شخص بدور شخص  
آخر ، الا فى خيال الظل ، فهو إذن الصورة البدائية للمسرح ، وهى  
صورة تجمدت بكل أسف عند المرحلة البدائية ، ولم تستطع  
أن تتعداها ..

ولم يكن أدب خيال الظل أدبا مكتوبا كشعر الشعراء ورسائل  
البلغاء وخطب الخطباء ، ولكنه كان أدبا منطوقا محكيا يتوارثه  
المخيلون تلميذا عن أستاذ . وهو ، شأن كل الآداب المنطوقة ،  
عرضة للزيادة والنقص ، ولتغير الذوق من عصر الى عصر ،  
ولدخول الأفكار الجديدة التى تنسجم مع الظروف الجديدة ، ولذلك  
فانه من الصعب أن نحصر كل ماتوراثته الأجيال من ( مسرحيات )  
خيال الظل ، وأن ندرسها دراسة علمية سليمة .

وقد كان ممكنا أن تضيق كل هذه النصوص ، ولا يبقى منها  
شيء ، وبخاصة بعد أن ينقرض المخيلون ، ويودعوا التراب بما  
حفظوه فى صدورهم لولا أن قيض لهذا الفن الشعبى الجميل  
عالمان المانيان توفرا على دراسته ، وتجشعا المشاق فى سبيل جمع  
نصوصه أولهما هو المستشرق جورج جاكوب .. الذى كان مديرا  
لمعهد اللغات الشرقية بجامعة كييل ، وثانيهما هو « بول كالا » الذى

كان مديرا لمعهد جامعة بون ٠٠ وحضر الى مصر فى عام ١٩٠٩ ، فطاف بمصر ٠٠ وعثر على شخص يدعى « درويش القصاص » ، معه مخطوطة فيها بعض نصوص « خيال الظل » ، كما وجد رزمة من المخطوطات فى المنزل تكمل هذه المخطوطة ، وأمكنه ان ينشر هذه المخطوطات نشرًا علميًا ، نقل اليها خلاصته العالم العربى الدكتور فؤاد حسنين الأستاذ السابق بكلية الآداب ٠٠

وأصل « خيال الظل » ليس عربيا ٠٠ بل لعل من المرجح ان يكون أصله من الصين ، ومن الصين انتقل الى الهند وفارس ثم الى مصر واستقر فيها ، وأصبح حرفة مصرية يتفوق فيها المصريون فى أرجاء العالم العربى الاسلامى حتى نكر المؤرخون ان الوزير التركى محمد باشا السابع الذى حكم مصر عام ١٦١١ ميلادية تزوج بكريمة السلطان العثمانى احمد الأول ، واهيتم الاحتفالات فى اسطنبول ، فأرسل السلطان يستدعى رئيس فرقة خيالة الظل المصرية داود العطار لى يحيى أحد هذه الاحتفالات ويقدم فيه فنه المصرى الجميل . ويحدثنا داود العطار ان السلطان أعجب به ، وتشرف الفنان المصرى بالمثل بين يدى خليفة المسلمين الذى ائتم عليه بأجزل العطاء ، ثم عاد هو وفرقته الى مصر عن طريق الشام وفلسطين ٠٠

لماذا اذن استقر خيال الظل فى مصر دون بلاد العالم الاسلامى الأخرى ٠٠ وبرع فيه المصريون دون غيرهم من أهل الشرق العربى ؟

هل يكون السبب ان التقليد المسرحى كان معروفا فى مصر منذ أربعة آلاف او ثلاثة آلاف سنة ثم طمرته السنين ، حيث كان لمصر الفرعونية مسرح ونصوص مسرحية تؤدى فى المعابد وتحكى قصة ايزيس واوزوريس كما يحدثنا بذلك العالم الألمانى « كورت زيته » والعالم الفرنسى « الاب دريوتون » وكما حكى عنهما الدكتور لويس عوض فى كتابه « دراسات فى أدبنا الحديث » ٠٠

ان الصلة بين خيال الظل ، وبين النصوص المسرحية الفرعونية التى أوردها العالمان الكبيران معدومة تماما ، ولا تشابه بينهما على الإطلاق لا فى الجوهر ولا فى طرائق الأداء . فأولهما ، وهو النصوص الفرعونية ، نصوص دينية ، تتحدث فى لهجة مليئة بالقداسة عن الاله المعبود « أوزيريس » بينما نجد نصوص « خيال الظل » نصوصا فكحة ، مليئة بالسخرية والافتداع ، ليس فيها شيء من هموم الدين ، وان امتلأت بمساخر الدنيا ..

ولكن هذا التعارض ، بل التضاد والتنافر بين النصوص المسرحية المصرية المقدسة ، وبين مساخر خيال الظل لاينفى أن كليهما يعتمد على التشخيص وهو أن يقوم الانسان بدور غير دوره فى الحياة ، وهو العنصر الذى خلقت منه كل فنوننا العربية ، فشمعنا لا يعرف الا الحديث الشخصى المباشر ، ولا يحكى فيه أحد بلسان آخر ، وكذلك فنوننا جميعا ، ما عدا هذا الفن الذى قدمت به الهجرة الآسيوية الى مصر ، فأورق فيها وازدهرت ثمراته ..

وثبت سبب آخر يساعد على كشف سبب استيطان خيال الظل فى مصر دون غيرها من أقطار العالم العربى ، وهو يتضح اذا عرفنا طابع هذه التمثيليات القصيرة ، فهو طابع السخرية والتهكم ، والمصريون من أكثر الشعوب ولعا بالسخرية والتهكم ، وقد كانت السخرية دائما هى سلاحهم فى الاحتجاج وادانة القوانين الظالمة .. وقد أخرجت لنا مصر تراثا خصبا فى هذا المضمار ، منه كتاب ( الفاشوش فى حكم قراقوش ) الذى أوجع فيه « الاسعد بن ممتى » الوزير بهاء الدين قراقوش .. وزير صلاح الدين الأيوبي سخرية وتهكما ، ومنه نوادر جحا التى طوفت ببلاد التركمان وفارس ثم استقرت فى مصر ..

هناك اذن عنصران مصريان أصيلان هما عنصر «التشخيص» ،  
وعنصر «السخرية» ، وكلاهما قد تمثل في نصوص «خيال الظل» التي  
حفظها لنا الرواة ، والتي جمعها العالم الألماني « بول كالا » .

واليك مثالا لبعض هذه الأعمال « المسرحية » التي قدمها خيال  
الظل .

حدث في أحد الأعوام أن استقدم الظاهر بيبرس . . أحد أبناء  
العباسيين وجعله خليفة في مصر ، لكي يستتر وراءه في إدارة شئون  
الحكم . . ومن البدهي أن الخليفة الجديد كان لاحول له ولا قوة ،  
وإنما هو صورة مرسومة على جدار مملكة بيبرس تخلع عليها زينة  
ومهابة دون أن تتمتع هي نفسها بشيء من هذه المهابة . وأوحت  
هذه الحادثة لأحد مؤلفي ( خيال الظل ) وهو الفنان ( ابن دانيال )  
بتأليف تمثيلية أو ( بابة ) كما كانت تدعى تمثيلات خيال الظل ،  
تتناول هذا الحادث .

واسم التمثيلية ( البابة ) هو . . الأمير وصال . . والأمير  
وصال هنا هو أبو العباس أحمد بن الخليفة الظاهر العباسي ، وهو  
يدخل المسرح بعد أن ينادى عليه طيف الخيال ، الذي يقوم بدور  
( مدير المسرح ) وأن كان يشارك في الأحداث المسرحية ، وحين  
يدخل منظره ، وقد ارتدى ملابس جندي وعلى رأسه ( شربوش )  
وهو تاج مثلث الأضلاع يلبس دون عمامة ، ثم يتحدث الأمير وصال  
عن نفسه ، فهو خداع كالأفعى ، وهو يفترس أكثر من النار ، ويشرب  
أكثر من حباب الرمل ، ويدور كاللؤلؤ ، ثم يدخل كاتب سره ( التاج  
بابرج ) ويقرأ أمرا بتعيين الأمير وصال ملكا على المجانيين وأن يمتد  
ملكه فيشمل خرائب مصر العتيقة والأهرام وما جاورها من تلال  
ومقابر ( وليس هناك سخرية بملك الخليفة الوهمي أوجع من هذه

السخرية ) ، ثم ينادى الأمير وصال قوادة معروفة لكى تزوجه .  
فتزوجه من دميعة حين يتضح لها أنه فتير . وفى آخر البابة يخرجه  
الامير وصال الى العجاز ليصح ويتطهر من ذنوبه . .

هذه هى قصة استقدام أحد ابناء العباسيين ليكون صرورة  
خليفة على مصر ، كما انعكست على المرأة الساخرة للفنان الشعبى .  
ومنها يتبين أى نبع خصب من السخرية كان ينهل منه خيال الظل . .

وهناك « بابة » أخرى لمؤلف آخر هو الشيخ داود العطار .  
واسمها حرب العجم ، تسجل مرحلة من مراحل الحرب الصليبية . .  
تبنا المسرحية بالذئير يقف على ميناء الاسكندرية ووراءه  
منارها الاثرى لكى ينبىء المصريين باقتراب سفن الفرنجة ويقول :  
« الذى تعلم به الرئيس الاستاذ ، الحاكم على ذا المينة وذلك  
البلاد . . الخ . . »

والذئير اسمه « الحائق » وهو التحريف الذى صارت اليه  
كلمة « الحديق » بمعناها الشعبى أى الناصح الذكى . وهناك  
شخصية مقابلة له هى شخصية « الرخم » أو الثقيل الظل العديم  
الحيلة ، وهى تشبه شخصية المهرج فى الأدب الكلاسيكى ، عند  
كتاب المسرح الاليزيئى . .

يقول الحائق ( أو الحديق ) :

« انا اقول لجماعتي يامجاهدين . . اجتمعوا فى طاعة رب  
العالمين ، داييجى بسيفه . وداييجى برمح ، وداييجى بدرقته ،  
وداييجى بقوسه ، يوقعوا الضرب والطعن بالذبال والقتل فى  
الشوارع . . »



ويتل الرثم :

« واثا! أعيط على جماعتى ، يا جعائين ، يالم فائين ، يا عطشائين ،  
عليكم بمائدة صاحب الفرح عمل حاو كثير ، وعمل رز كثير ، وعمل  
لحم كثير ، داييجى بقصعته ، وداييجى بزلقته ، ودا بماجوره ،  
ويهجروا على المائدة ٠٠ »

ويلتم الجيشان . جيش المصريين ، وجيش الصليبيين ،  
وينكسر جيش الصليبيين ، وينشد ادهم نشيد الانتصار المصرى ،  
يقول :

جيش اللثام قد انكسر	وجيش الاسلام انتصر
الروس على اعلى الرماح	والبعث موسوقين جراح
والاسلمين زانوا السلاح	وصيروا الكفار غير
وانظر بلى الاصفر حقيق	مجنزين بين الفريق
والسمع سال ، بل لا اريق	وحالهم حال وانسحر

( بنو الاصفر هم الروم )

( رودس ) اسرناهم جميع	بإذن مولانا السميع
وانظر تراهم يا شجيع	نفر ومن خلفه نفر

( اهل جزيرة رودس )

واهل قبرص دا اللثام	من حريتنا ذاقوا الحمام
وانتصرونا يا كرام	على الذى بالدين كفر
( جنويه ) ما قاسوا قليل	اضحى العزيز منهم ذليل
وفى الحنيد قالوا العويل	ودمعهم يحكى الماطر

( اهل جنوة هم الجنوية )

وانظر لاشتبار كمان      مساسلين يمشوا عيان  
وما لهم معهم بيان      لو ينتظر من كان حصر  
( الاشتبار هم طائفة الهوسيقارية )

ذلك هو عرض موجز لاحدى مسرحيات خيال الظل فى أكثر صورها تقدما وذلك فى القرن السادس عشر والسابع عشر الميلادى، حين اخذت شخصياتها تتمايز ، واستعانت برسم المناظر لتحكى الوقائع الحربية فى ميناء الاسكندرية . ولتجسم المعركة بين المصريين والصليبيين . ولكنها لم تتخل عن ينبوع السخرية الذى امتاز به المصريون . .

وليس ما قصدت اليه من هذا العرض لخيال الظل الا محاولة لتوضيح بعض الاصول التشخيصية فى البيئة المصرية ، وان البيئة المضربة كانت تعرف الشخصيات فى صورة المخيلين فى خيال الظل ، كابن دانيال ، وداود العطار ، وغيرهما . .

والمرح المصرى الحديث حين نشأ لم يحاول الاستفادة من أهم تقليد ارساه خيال الظل ، وهو الارتباط بالشعب ، فكل البوابات او التمثيليات التى قدمها خيال الظل كانت تعكس مشاكل معاصرة او اهتمامات حية ساخنة يعيشها الشعب ، بينما كان يعقوب صنوع عاجزا عن فهم التراجيديا الاغريقية ، فاتجه الى الكوميديا ، وحين اتجه الى الكوميديا لم يفهم الشعب حق الفهم فعرف مولير ولم يعرف ابن دانيال ، وفى حين تهكم ابن دانيال قبله بقرون على الخليفة الشيع ، اتجه يعقوب صنوع فى أواخر القرن التاسع عشر بمسرحه الى بلاط الخديو الطاغية . .

دفع عدم الارتباط بتقاليد الفن المصرى ، والبعد عن الشواهد

والسرادات والموالد الفنانين المصريين الى تمثيل مسرحيات مثل  
ابو الحسن المغفل من الف ليلة وليلة والنعمان بن المنذر من أساطير  
العرب ، والبخيل المقتبسة من مولير .

كما دفعهم عدم فهم التراجيديا اليونانية الى اللجوء للفانتازى  
والغناء والرومانتيكية المبالغ فيها .



### أسطورة اليهودى التائه .

غادر مواطننا المصرى يعقوب صنوع مصر ، فى عام ١٨٨٨  
الى باريس فى ظروف غامضة . وهو يقول لنا فى خطبته التى  
القامها فى باريس بعد ذلك بخمسة وعشرين عاما انه خرج منها منفيا .  
بعد ان اغضب الخديو اسماعيل . وظواهر الأحوال تدل على انه  
كان نديما لاسماعيل ومضحكا خاصا به ، وان اسماعيل أطلق عليه  
لقب « مولير » مصر . وأغدق عليه المال فترة من حياته .

ومن الواضح ان يعقوب صنوع كان كثير المبالغة فيما يحكى  
عن نفسه ، ولو ترك له العنان فيما يحكى لنسب الى نفسه قيادة  
الحركة الوطنية المصرية . وخلق التمثيل العربى . وتجديد  
الصحافة ، وغير ذلك مما يشاء الله ان يخلع على نفسه من البطولات .

ومن الغريب ان كثيرا من مؤرخى المسرح العرب يتناولون  
حديث يعقوب صنوع عن نفسه كقضية مسلمة . مع ان فى حياته  
كثيرا من مواطن الشبهات التى يجب الوقوف عندها . ومع ان  
فى حديثه وجوها من التناقض والادعاء لا تخفى على القارئ  
التمعق . وقد جازت هذه الادعاءات على معظم من كتبوا عن هذا  
المغامر الغامض ، ومن بينهم الدكتور ابراهيم عبده ، واستاذنا  
الدكتور محمد مندور وغيرهما .

وليس هذا المجال مجال مناقشة « يعقوب صنوع » ذاته . .  
ولكن علاقته بالميلاد الحديث للمسرح المصري هي التي تلزمنا أن  
نقف وقفة متأنية إزاء شخصيته . . وإن أظلم الرجل من أجل يهوديته  
. . فاني أحرص على الحقيقة من أن أؤي عنقها لتستجيب للمتجامل  
أو الكراهية . . ولكنني أيضا سأكشفها بأوضح ما أستطيع . . فان  
تلك الأيام جزء من تاريخ مسرحنا . . وهي أيضا جزء من تاريخنا  
القومي . .

ليعقوب صنوع مذكرات تكتبها بعد خروجه من مصر والتجائه  
إلى فرنسا . . وله أيضا محاضرة أو خطبة طويلة ألقاها هناك في  
عام ١٩٠٥ وأثبت نصها في مذكراته . . وعليها نعتمد في الحديث  
عنه .

ويقول يعقوب ان انشاء فرقة تمثيلية في عهد الخديو اسماعيل  
احتاج منه الى جراءة وشجاعة فائقة . . ولا ادري كيف يكون الأمر  
كذلك . . وقد كانت الفرق الفرنسية والاطالية تتردد على مصر  
لتحبي الحفلات للجاليات الاجنبية . . وكان اسماعيل قد بنى مسرح  
الازليكية في عام ١٨٦٨ ثم تلاه مسرح الاوبرا في عام ١٨٦٩ ، وأعد  
الدار الاخيرة لتستقبل أوبرا « عايدة » لفردى التي استقبلت بها  
مسرحية « ريجوليئو » حتى اعتذر فردى عن المجيء الى مصر لخوفه  
من ركوب البحر . .

ويعقوب قد أغفل في مذكراته انه ولد لأبوين يهوديين . . وإن  
أباه كان من خاصة البيت المالكة في مصر . ولكنه لا ينسى أن يقول  
انه كان وهو في الثانية عشرة يقرأ التوراة بالعبرية والانجيل  
بالانجليزية والقرآن بالعربية ، ويفهم الثلاثة ، وأنه حين بلغ الخامسة  
والعشرين من عمره كان يجيد العربية والعبرية والتركية والانجليزية  
والفرنسية والاطالية والالمانية والبرتغالية والاسبانية والمجرية  
والروسية والبولونية . . بل كان يكتب الشعر بها جميعا !!

• وحين بلغ يعقوب سن الخامسة والعشرين كانت مصر مجالا للتنافس بين انجلترا وفرنسا وايطاليا والباب العالي ٠٠ وكان الخديو اسماعيل مذبذب الرأى بين هذه الجهات المختلفة ٠٠ فهو أحيانا يلجأ الى الشعب بإنشاء المجالس التيايية لكى يحميه الشعب من سيطرة الباب العالي ٠٠ وأحيانا يحتفى بالباب العالي من سيطرة الدول الاستعمارية ٠٠ أو يحتفى بالدول الاستعمارية من الباب العالي ٠٠ ويحتفى أحيانا أخرى من دولة بدولة بأخرى ٠٠

أما فرنسا فقد كانت تريد أن تنقل مركز الثقل فى البلاد الاسلامية من تركيا الى مصر ٠٠ وكانت ايطاليا تطمع فى اثيوبيا واليمن وطرابلس ٠٠ وكانت تريد أن تنقل الخلافة الى الزيدية اليمنية ٠٠ وكانت انجلترا حريصة على ستر ضعف « الرجل المريض » وهو الاسم الذى كان يطلق على الامبراطورية العثمانية ، لكيلا تنقسمها دول أوروبا الطامعة ٠٠ وتبقى لها وحدها الغنيمة •

وكانت فرنسا وايطاليا تتسللان الى الشرق عن طريق الجماعات الماسونية التى كان ينتمى اليها يعقوب صنوع ، وفى هذه الفترة التى عرض فيها يعقوب صنوع مسرحه أمام الخديو اسماعيل فنال رضاه وكان اسماعيل نفسه حبالا الى الفرنسيين ، حريصا على التمرد على السلطان العثمانى ، وبخاصة أن السلطان العثمانى كان منهمكا فى الحرب مع روسيا ٠٠ وكان يريد من اسماعيل أن يؤازره بجيش مصرى ٠٠ بينما كان اسماعيل يطمع فى تثبيت استقلال مصر عن السلطة العثمانية ٠٠ ولا يريد أن يزج بالجنود المصريين فى هذه الحرب •

كان مسرح يعقوب فى بعض الأحيان يهاجم الاتراك وسلاطينهم ٠٠ وكانت تلك النغمة تلاقى صدئ رائعا عند اسماعيل وعند الأجانب المقيمين بمصر المتصلين ببلاطه ، وهؤلاء هم الجمهور الذى قصد اليه يعقوب صنوع والذى أزدحم به مسرحه ٠٠

وقد أقفل مسرح يعقوب صنوع بعد عامين ، فافتتح ناديا يحاضر الناس فيه ٠٠ ويدعوهم الى آرائه ٠٠ وكان هذا النادي محفلا ماسونيا يحيط أعضائه بالسرية والكتمان ٠٠ ويقول يعقوب صنوع فى مذكراته عن هذا المحفل ٠٠ « وكان تاريخ فرنسا وآدابها من الموضوعات الرئيسية لمحاضراتى ، مما ضايق الانجليز الذين كانوا يريدون أن ادعو لنفوذهم وأشجعه بين أبناء وطنى » ٠

وظل اسماعيل ينظر بعين الحذر الى هذا النادي ، وبخاصة بعد ان تألبت عليه القوى الأجنبية ، واضطر أن يعدل من موقفه من الباب العالي خوفا من العزل ٠٠ ولكن مطامع الانجليز برزت الى حد السفور والكشف عن أنيابها ٠٠ وعندئذ لجأ اسماعيل الى العميل الفرنسي يعقوب صنوع ٠٠ فدعاه مرة ثانية الى القصر وقربه اليه ٠٠ وعن هذه الفترة يتحدث يعقوب فى مذكراته فيقول :

« ومنذ ذلك اليوم أخذت أقضى سهراتى فى قصر عابدين مقر الخديوية ، فتعرفت بجميع وزراء اسماعيل وكلفنى معظمهم بتعليم أولادهم الفرنسية والانجليزية ، وهكذا عدت ابتداء من هذا التاريخ الى ما كنت عليه من قبل ، أى شاعر البلاط ٠٠ وكنت أبعث بشعرى فى مناسبات الأفراح وأعياد الميلاد » ٠

وبين الخديو الداهية ، وشاعره المرتزق ، ظلت الأمور تجري بين شد وجذب ٠٠ فينعقوب يحدثنا أنه طلب من الخديو ثمانية آلاف مارك ، فرفض الخديو اعطائه اياها ، فهاجمه يعقوب غير متورع : وحين ضاقت به الحال طلب حماية القنصلية الايطالية ونالها دون عناء ٠٠

وفى صحيفة « أبو نضارة » كانت مهمة يعقوب هى أن يؤدى دوره كعميل فرنسى ٠ يقول فى « محاضراته الباريسية » : « وبينت حينئذ للمصريين أن الأوروبيين عامة والفرنسيين خاصة هم

أصدقائهم ، وأنهم يريدون أن يروهم سعداء ، وأن الدولة الغربية الوحيدة التى تطمع فى مصر هى بريطانيا العظمى التى منذ بداية هذا القرن تنظر الى بلادنا لأن احتلالها يضمن طريق الهند » .

ويشطح الخيال باليهودى المغامر ، فيزعم أن خروجه من مصر منقيا آثار ضجة كبيرة ٠٠ وأن عددا كبيرا من الضباط طلبوا منه أن يسير على رأسهم وأن يهاجم قصر عابدين لينقذ مصر من الخديو اسماعيل ، ثم يشطح به الخيال الى أبعد مدى فيزعم غير متورع من الكذب أن أيام سفره من القاهرة الى الاسكندرية كانت حدثا وطنيا ، فقد كانت الجماهير مضطربة على غير عادتها وكان القطار عندما يقف فى إحدى محطاته بين القاهرة والاسكندرية ٠٠ تخرج النساء بسلال الفاكة ، ويرفن أولادهن الى نافذة العربة لكى يباركهم يعقوب صنوع .

ويقول يعقوب صنوع فى عبارات جذيرة بأن تثير عواصف الضحك فى صدر كل من يقرؤها : « ورجائي مواطنى المصريون أن أتوجه فى الاسكندرية الى تمثال محمد على الكبير الكائن فى ميدان القناصل لأتقبل وداع الشعب ، وأمام عيون جواسيس اسماعيل أخذ سكان المدينة من رجال وسيدات ، أغنياء وفقراء يمرون أمامي صامتين محبين متمنين لى السعادة . ولكن لنعد ثانية الى سفرى ، فقد هبت علينا عاصفة كانت تودى بسفينتنا ، غير أن الله لى رجاء شعب مصر المظلوم أن يحفظنى ! »

ومذكرات يعقوب صنوع لا تنتهى عند هذا الحد ، ولكن هذا ما يهمنا منها فى دراستنا للمسرح المصرى ، وهى كافية لكى تؤمن أن هذا الميلاد كان ميلادا كاذبا ٠٠ وكيف يولد المسرح المصرى ميلادا حقيقيا على يد رجل مغامر واسع الخيال لا يعرف شعب مصر لأن أباه كان من حاشية الخديو اسماعيل ولعله كان صائغه أو دلاله فانه لا يحدثنا الا عن علاقة أبيه الوثيقة بأمرأ الاسرة المالكة ، وهو

رجل يجعلنا نشك فى قراءاته لما يثير من غبار حول كل ما قد يقوله لنا . ومن البدهى أنه لم يقرأ التراجميدى اليونانية ، ولم يعرف خيال الظل المصرى . . ومن البديهى أيضا أن رسالة حياته كانت محاربة الخلافة العثمانية تمهيدا لادخال النفوذ الفرنسى الى مصر . ومن البدهى أيضا أنه لم تكن له قضية شعبية يدافع عنها أو يتحمس فى سبيلها . .

من الصحيح ان يعقوب صنوع قد هاجم الاستعمار الانكليزى بعد ذلك فى صحيفته « أبو نظارة » ، ولكن هذا الهجوم كان يقابله دفاع مفعم بالحماسة عن فرنسا . وهو حين عقد الاتفاق الودى بين فرنسا وانجلترا عام ١٩٠٤ الخاص باقتسام الشرق العربى واطلاق يد فرنسا فى الجزائر والمغرب ويد بريطانيا فى مصر ، يقف موقفا عجيبا . . فهو أيضا يكتب فى جريدته يقول « ماذا ينتج لوطننا العزيز من اتفاق فرنسا والانجليز . هذا سؤال يا اخوانى المصريين . . سؤال ما يعلم به الا رب العالمين وانما أنا كل ما افكر فيه ياسادة . اقول المولى قادر على تبديل الذل بالحرية والسعادة . ويمكن ان الاتفاق ده اللى زاد نفوذ الانجليز وفى سطوتهم على وطننا العزيز ينتهى بانجلائهم عن البر وتعود لنا مصر ، وتتفطنز وتتسبط ، ويرينا على كل شىء تقدير » !

ان دور يعقوب صنوع الوطنى خدعة كبرى ، ومسرحة لم يخرج عن مجال التسلية للخدع ولحفنة ضسئيلة من اذنايه وحاشيته ، ومجموعة ضيقة من الاجانب المقيمين بمصر . . ولكنه رغم ذلك دخل فى تاريخنا الوطنى والفنى كبداية للصحافة والمسرح القومى . وتلك من سخرية الأقدار . .

والسؤال الآن :

متى ولد المسرح المصرى الحديث ميلاده الصحيح ؟



إذا تتبعنا الفترة التي تلت خروج يعقوب صنوع من مصر  
وجدنا فترة لا يقطع صمتها الطويل الا مجيء فرقتين سوريتين  
لاسكندر فرح وقرداى ٠٠ وهؤلاء كانت فرقهم تعتمد على الطرب ٠٠  
ومن بين المصريين الذين اتصلوا بهذه الفرق كان هناك مؤذن لأحد  
المساجد ، وهب صوتا هو فى ظنى أجمل صوت عرفته مصر ٠٠ ذلك  
هو الشيخ سلامة حجازى ٠

ظل هذا الرجل بلبل مصر الصداح من عام ١٨٩١ الى عام  
١٩١٧ وطبع هذه المرحلة بطابعه ٠٠

لقد كانت المرحلة كلها غناء وطربا ٠٠ وكان الفن الشائع فيها  
هو فن الاوبريت ٠٠

وقد كانت الكثرة الغالبة من الروايات التي قدمها الشيخ سلامة  
مسرحيات مترجمة ٠٠ وهى تترجم لكى يقوم فيها هذا البلبل الغريد  
بدور البطولة ، فيغنى بعض الأناشيد والمقاطع ٠٠ والعرض المسرحى  
يبدأ بنشيد يلقيه ثم يتلوه بلحن مطلع « مرحبا بالسادة النجب ،  
سادة العرفان والأدب » ! ٠٠ والقصيدة تختتم بهذا البيت :

**فلتعش مصر ونهضتها وليعش تمثيلنا العربى**

هذا اذا كانت الحفلة تقدم فى القاهرة ٠٠ اما اذا كانت فى  
مدينة اخرى كالاسكندرية أو طنطا فهو يضع اسمها فى مكان مصر ،  
دون مراعاة للوزن أو اللحن ٠٠

ان تمثيلية مثل « هاملت » عندما تقرأها فى الصورة التي كان  
يقدمها بها الشيخ سلامة حجازى ، تعجب لما بها من تعديل ، فان رثاء  
« هاملت » لاوفيليا مثلا يصبح كالاتى :

**سلام على حسن يد الموت لم تكن  
لتمحوه أو تمحوهواه من القلب**

سلام على غصن نوى قسى رياضه  
على حين يجرى الماء فى الغصن الرطب  
سلام على بسدر هوى من سمائه  
وما كان عهد البدر يغرب فى الغرب

الخ ٠٠

ومن البدهى ان هذه الألحان كانت تؤدى بمصاحبة تخت  
شرقى ٠٠ وان الحوار لم يلحن على الاطلاق ، فهى اذن مشاهد غنائية  
فى وسط سياق موسيقى ٠

هل كانت « أوبريتات » الشيخ سلامة مسرحا مصرياً ؟

ان الاجابة على هذا السؤال لا تكون الا بالنفى ، فلا مسرح  
يدون مؤلف ، والترجمة والتعريب لا يصنعان مسرحا ، وما مسرح

الشيخ سلامه رغم حلوة الصوت الا تطوير للغناء ٠٠

فمتى اذن ولد المسرح المصرى الحق ؟

ان ثورة ١٩١٩ على الأبواب فلنرقب بشائرها ، ولنمض فى  
اثارها !

ولكن قبل ان نمضى فى اثارها يجب ان نعرف صدئ ميلاد  
المسرح المصرى عند ادباء الجيل السابق ، فهم القديرون على تقديمه  
للناس ٠



### الكرادلة والمسرح

لا اعنى بالكرادلة هنا كبار رجال كنيسة بطرس الرسول فى  
روما ، وان كان لأولئك بلا شك رأى فى المسرح ومذهب ، ولكنى

اعنى بالكرادلة كبار رجال الادب فى مصر الذين عاصروا نشأة المسرح المصرى فى مطالع ثورة ١٩١٩ ويعددها ، واتخذوا منه مواقف نقدية وفكرية ، كانت بلا شك ذات اثر فى تاريخ المسرح المصرى ومستقبله ٠٠

فالمسرح ليس نتوءا فريدا فى جسم الثقافة والأدب ، ولكنه جانب من جوانب البناء الشامخ ٠ ويقدر ما يرتفع البناء ويعلو ، ترتفع كل جوانبه وشرفاته ، والخبرة المسرحية تستفيد من الشعر والموسيقى والرسم والنحت بل هى تستفيد من تطور الذوق العام نتيجة لارتفاع هذه الفنون كلها وارتفاع مستواها ٠٠

والالتقاء بالفن وتذوقه عملية غامضة يتداولها الباحثون والدارسون بحذر وعناية ، وأنت ترى اللوحة الفنية أو تقرا القصيدة أو تشاهد الرواية السينمائية أو المسرحية ، فتحكم عليها بالجمال أو القبح ، ولكن هل وقفت لتسأل نفسك ٠٠ ما الجمال ؟ وما القبح ؟ وبأى مقياس أصدرت حكمك ؟ ٠٠

اليس من الممكن أن يتغير حكمك تبعا لتغير حالتك النفسية أو تبعا لتغير ظروف حياتك ؟ ٠٠ ليس للجمال والقبح اذن مقاييس ثابتة محددة ٠٠

ولكن رغم اختلاف الانواق ، فهناك شىء متقارب فى النفوس الانسانية جميعها هو الذى يصنع الذوق العام ويلونه بالوان متقاربة منسجمة ٠ وبالنسبة للوحة الفنية مثلا يقول الذوق العام ان من الضرورى أن تحتوى على تركيب وتناسق وتلوين ، أما القصيدة الشعرية فيجب أن تحتوى على موسيقى وخيال ، فما الذى يجب أن يحتويه النص المسرحى ليكون نصا مسرحيا ناجحا يلتقى عنده الذوق العام ، ويجمع أو يميل الى الاجماع على جماله ٠٠

كان طرح ذلك السؤال وتوضيح اجابته هو واجب كرادلة  
الادب عندها من كبار الكتاب واساتذة الجامعات ولا معي الصحفيين ،  
ومن المدمش ان تبدأ المحاولات لنقل المسرح الى بلادنا فى عام ١٨٧٠  
وما بعده ، ولاتكاد تجد دراسة للمسرح أو محاولة للتعريف بأشكاله  
المختلفة الا منذ ما لا يزيد على عشرين عاما اللهم الا استثناء واحدا  
هو الاستاذ العظيم الدكتور طه حسين ..

فقد عاصرت نشأة المسرح وجود مجموعة من مشاهير الكتاب  
والمنشدين ، مثل ابراهيم المولى وحفنى ناصف وغيرهما ، الى  
جانب النقاد مثل الشيخ المصطفى .. ولا أعلم أحدا من أولئك ابدى  
اهتماما بالمسرح ، وأغلب الظن أنهم كانوا لثقافتهم السلفية والدينية  
يروون المسرح لونا من العبث ..

وتعتبر الفترة بين عامى ١٩١٤ - ١٩٢٤ هى فترة المنفلوطى ،  
كان مصطفى لطفى المنفلوطى هو كاتبها الأول . ويكفى دلالة على  
اتساع تأثيره ما قاله أحد النقاد من ان كل قلب من الخليج الى المحيط  
قد بكى مع ماجدولين حين كتب المنفلوطى قصة غرامها . وقد يظن  
بعض قراء هذا الجيل ان المنفلوطى لم يكن واسع التأثير فى عصره ،  
أو انه كان كاتبا من طراز ردىء ، ولكن الواقع ان المنفلوطى قد طور  
صناعة الكتابة العربية ، وملأها بالوجدان حتى فاضت العاطفية  
والاحساس على جوانبها ، وأنه كان من أوائل من حرروا الأسلوب  
العربى من التكلف المقيت ، ولذلك فإن اثره كان واسعا الى حد لا يمكن  
مقارنة أحد كتاب جيلنا الحاضر به ..

وجدت للمنفلوطى فى الجزء الثالث من كتابه « النظرات »  
مقالا يتحدث فيه عن المسرح الفكاهى المزدهر فى عام ١٩١٧ ، وهو  
مسرح الريحانى الذى كان مازال متجمدا عند شخصية « كشكش  
بيه » تتضح فيه وجهة نظر هذا الكاتب الكبير فى المسرح ..

يقول المنفلوطى :

« نزلت بالأمة المصرية نازلة تلك المقادر العامة التى يسمونها  
الملاعب الهزلية ، وما هى فى شئ من الهزل ولا الجد ، ولا علاقة  
لها بالتمثيل أو التصوير ولا باى فن من الفنون الأدبية فأقبل عليها  
الناس اقبالا عظيما ، وأغرموا بها غراما شديدا ، أقدرون ايها  
الأصدقاء من هم أولئك الذين يسمون أنفسهم ممثلين ، ويسمون  
ما يهذون به فى مسارحهم روايات ، والذين يدعوتكم معشر المتعلمين  
الراقين الى حضور مجامعهم باسم الآداب والفنون ؟ لو أن جماعة  
من الزامرين وآخرين من الطلابين وآخرين من القرائين وجماعة  
غيرهم من الرمالين والمداحين والصفاعين واليهلوانية والحواة وبقية  
السائلين المستجدين الذين يمرون بأبواب المنازل كل يوم ضاجين  
صارخين فلا تلقى اليهم بالا ولا لغيرهم انذا ، اتفقوا فيما بينهم على  
ان يكونوا جماعة واحدة تعمل يدا واحدة فى مكان واحد لكانوا هم  
بعينهم جوقة كشكش ( الريحانى ) والبربرى ( على الكسار )  
وشرفنتح ، لا فرق بينهم وبينهم سوى ان أولئك يقفون بابوابنا  
ضارعين مبتهلين يقتعون باللقمة ويجترئون بالشرية ، وهؤلاء يابون  
الا ان نقف على ابوابهم وتتعلق باستارها فلا يفتح لنا حجابهم الا اذا  
دفعنا الاتاة المضروبة علينا .. »

والطف كلمة سمعتها فى هذا الشأن قول بعض المفكرين « كان  
الشر مفرقا فى انحاء البلد ، فجمعه كشكش فى مكان واحد » ..

والقال طويل لاذع ، ملئ بالهجوم على هذه « المقادر » العامة  
التي كان يمثل فيها الريحانى وعلى الكسار ، ويلحن لها السيد  
درويش وكامل الخلعى وزكريا أحمد وغيرهم . وقد يكون للششيخ  
مصطفى المنفلوطى بعض الحق ، فهذه المسارح لم تكن عالية الدرجة  
فى الفن ، ولم يكن الريحانى بريئا من الاسفاف والانتهازية الفنية

كما أوضح ذلك يحيى حقى فى مقاله عن الريحانى ، ولكن السؤال الذى يرد الى الذهن هو : ترى هل كان الشيخ يعلم أن هذا النوع من المسرح اسمه « الاوبرا كوميك » وأن ما كان يقدمه فى ذات الوقت جوق جورج ابيض وعبد الرحمن رشدى من مسرحيات المقاتل الصارخة والمذابح الباكية والمأسى الملفقة المفجعة اسمه « الميلودراما » ؟ .. وهل كان الشيخ يعلم أن الفن سلك ومذهب ؟ .. لتتبع المقال اذن لتعرف وجهة نظر الشيخ فى الفن ..

ان الشيخ يتساءل ..

من الذى يذهب لمشاهدة التمثيل الجدى الشريف فى مسارح ابيض ورشدى وعكاشة وامائلهم ان كنتم لا تذهبون اليها ؟ .. ومن هو اولى بها من بعدكم ان قطعتم صلتكم بها ..

والشيخ هنا يخاطب المتعلمين ، وكأنه يريد أن يقول : ان المسرح يجب أن يكون منبرا للوعظ على الطريقة التى بلغ بها يوسف وهبى أقصى غاياتها حين صرخ فى مسرحيته ، أولاد الفقراء : « شرف البنت زى عود الكبريت ، مايولعش الا مرة واحدة » .

والشيخ لا يفهم أن المسرح ليس أداة لنشر الفضيلة بطريق سافر ، ولكن فى صراعها مع الشر ، وأنه لابد من تجسيم الخير والشر ، وهو يلقى نظرية « الصراع » فى عبارة واحدة حين يقول :

« أنهم يحاولون دائما أن يلبسوا مفاستهم وشرورهم ثوب الفضيلة والجد ، وهو ، وأن كان شفاقا يتم عما وراءه ، الا أنه يكفيهم للذود عن انفسهم فى موقف الجدل والمناظرة . ويتقنون فى رواياتهم فساد الرجال وخلاعة النساء وينقمون على المصرى تبديد امواله فى سبيل شهواته ، وليس للنساء فى مسارحهم عمل سوى اغراء الشبان واغوائهم واهساد عقولهم وابتزاز اموالهم فى الساعة التى تمثل فيها هذه الروايات وتلقى هذه الأموال » .. »

والنغمة الثانية فى الهجوم هى استعمال اللغة العامية .  
ولست أدرى كيف يوجد مسرح هزلى دون لغة عامية . يقول الشيخ :  
« ويهدمون اللغة العربية هدمًا بهذه اللغة العامية الساقطة التى  
يكتبون بها رواياتهم . وينظمون بها أناشيدهم ، وينشرونها فى كل  
مكان » .

هذا هو موجز هجوم كاتب العربية الأول فى الفترة بين عامى  
١٩١٤ - ١٩٢٤ ، والمؤثر الأول فى عقول الناشئين وخاصة الأزهريين  
عشرين عاما بعد ذلك على الأقل . . . هى خلاصة جهل تام لأصول  
المسرح ، وفهم ساذج لوظيفته . ولكن لنتنقل عن الشيخ المنفلوطى  
بعد أن أثقلنا عليه الى كاتب آخر بدأ حياته بالثورة على شوقي  
والمنفلوطى معا ، وقرأ بالانجليزية وأخذ ذخيرته الأدبية من كتاب  
« الذخيرة الذهبية » ، الذى جمع أعظم بدائع الشعر الانجليزى على  
مدى العصور ومن قراءة بعض مقالات لوليم هازل الناقد الانجليزى  
المعروف ، ومن الاطلاع على الدوريات الأدبية الانجليزية ، ثم نصب  
نفسه زعيما لمدرسة المجددين . .

ذلك الكاتب المجتهد هو عباس محمود العقاد .

لقد تصدى عباس محمود العقاد لنقد مسرحيات شوقي الشعرية  
وافرد بحثا خاصا لنقد مسرحية « قمبيز » . . فقال : « إن فضل  
الشاعر الذى ينظم التمثيلية يندو فى ثلاثة أشياء هى :

١ - حسن النظم والصياغة .

٢ - تمحيص حوادث التاريخ .

٣ - ابتكار الخيال فيما قصر عنه المؤرخون . . » .

وعلى هذه المحاور الثلاثة المضحكة التى ليست من المسرح فى  
شئ ادار العقاد نقده العنيف ، وإن كان ختم نقده باعتذار عن جهله

بأصول المسرح حين قال بعد لهجة التأكيد الاولى التى تحدث فيها عن فضل الشاعر الذى ينظم التمثيلية « لقد قصصنا القول على قيمة الرواية الأدبية والتاريخية ولم نتعرض لقيمتها التمثيلية » ٥٥

ولست أدري هل يقصد العقاد بقيمتها التمثيلية براعة الممثلين وحسن أدائهم لأدوارهم ، أو الأصول الفنية للكتابة المسرحية ، فإذا كان يقصد الأصول الفنية للكتابة المسرحية فما جدوى الكلام اذن عن القيمة الأدبية أو التاريخية ، وهل للمسرحية - أى مسرحية - قيمة أدبية ، غير قيمتها المسرحية ٥٥٥ هى اناشيد أو أغان متفرقة حتى يحكم على قيمتها الفنية فحسب ، وما هى القيمة التاريخية ، وهل من الجائز أن نقارن بين سطور « بلوتارك » المؤرخ الرومانى عن يوليوس قيصر وبين مسرحية شكسبير لنرى أيهما اصدق ؟ ٥٥٥

لقد ضاق عقل العقاد عن استيعاب المسرح ٥٥

أما طه حسين ٥٥

كان طه حسين هو الكاتب الوحيد الذى اهتم بالمسرح اهتماما جادا ( لم يكن توفيق الحكيم قد دخل الى حلبة الأدب بعد ) فترجم نصوصا عن الأدب اليونانى ، وتحدث بعلم ومقدرة عن فن التمثيل وعرض للصحف عشرات من مسرحيات الأدب الفرنسى .

ولكن ظل شيء فى المسرح المصرى الناشئ يقف فى حلق الدكتور طه حسين ، وهو اللغة ٥٥

فى كتاب الدكتور طه حسين « من لغو الصيف وجد الشتاء » مقال له قديم عمره يزيد على ثلاثين عاما يتحدث فيه عن سماعه لفرقة مسرحية قديمة وهى تقدم اقتباسا لمسرحية « توباز » تلك المسرحية الفرنسية التى اقتبسها الريحانى ثم اقتبسها مسرح التليفزيون باسم « السكرتير الفنى » ٥٥



يقول استاذنا الدكتور مله انه ضحك ولكن بمرارة ٠ اما الضحك  
فلمواقف الهزلية ، ، ولإجادة الممثلين ، وأما المرارة فللغة العامية  
التي كانوا يتبادلونها ٠٠

تلك مواقف ثلاثة من أكثر الكتاب المصريين تأثيرا ، وفي ظني  
أن المسرح المصرى لو وهب الى جانب الفرق المسرحية والمسارح  
الخشبية نقادا ومفكرين يحاولون أن يقربوه الى ذوق الناس ، وأن  
يضعوا الأصول لفهمه ، حتى يتكون ذوق عام يستطيع أن يحكم  
بالجمال والقبح على بيئة وبصيرة ، وأن يدرك أبعاد التأليف المسرحى ،  
وأن يميز بين الأنواع المسرحية المختلفة من أوبرا ودراما وكوميديا  
وغيرها لكان للمسرح شأن آخر ٠٠

ولكن ما كان فقد كان ، وظل الممثلون يعملون باجتهدهم  
الخاص وظل المتفرجون يرون بأذواقهم الخاصة ، فممنهم من يطلب  
فى المسرح العظة والاعتبار وأن يمصص بشفتيه أعجابا واندهاشا ،  
ومنهم من يطلب اللفظ البليغ أو الغناء الشجى ، ومنهم من يطلب  
الفكاهة الصارخة وقافية الدشاشين ، وبدأت مع بشائر ثورة ١٩١٩  
مرحلة التأليف أو الاقتباس الذى يشبه التأليف فى شتى هذه  
المستويات ، ثم تفرعت بعد ذلك فى اتجاهين كبيرين : اتجاه مصمص  
الشفاف من شدة العظة والاعتبار عند يوسف وهبى واتجاه الفكاهة  
الصارخة التى تتعلق غرائز المستمعين عند الريحاني ٠

ولكن أين المؤلف المصرى الأصل ؟



### المؤلف ٠٠ هو المسرح

ظل المسرح فى ذهن المتفرج خشبة وستائر وأضواء ومناظر ،  
وظل النص المسرحى حوارا يلقى على المسرح دون أن تتضح له أبعاد

معينة فى مجال الفن أو الواقع . وذلك بعد أن قصر الكتاب والأدباء فى تقديم هذا اللون القنى الى عامة المتفرجين ، فلم يعن أحد أن يفرق لهم بين التراجيديا والكوميديا ، وبين الدراما واليلودراما ، وأن يوضح لهم ما هو « الفارس » أو « المسخرة » على حد تعبير أقطاب المجمع اللغوى فى تعريفهم لهذه الكلمة . ولم يتحدث أحد عن بناء الشخصيات والحبكة المسرحية ، والعقدة وحلها ، كل ذلك ظل دون توضيح وشرح وتقريب ، وظل الممثلون يمثلون والجمهور يتفرج حتى وقعت أزمة المسرح المصرى التى نتجت عن ضعفه واهلأسه ، وقلة ما يقدم اليه من مسرحيات ، وكانت الصلة تنقطع بينه وبين الجمهور . . وزاحمته السينما بمتعتها الهينة الهادئة ، حيث يجلس المتفرج فى الظلام وقد وضع ساقا على ساق ، يطوف العالم فى لحظات ، ولا يكلف فكره أدنى مشقة أو أجهاد .

كانت هذه الأزمة هى التى عاشها المسرح منذ خمسة عشر عاما أو حولها الى سنوات قريبة ، حين لم يكن الجمهور يعرف من الفرق المسرحية الا فرق الريحائى واسماعيل يس ، وحين كانت مقاعد المتفرجين فى الفرق الحكومية لا يكاد يمتلئ منها الا صفوف قليلة ، نصفها دعوات مجانية . ومن البدهى أن هذه الأزمة اقترنت بانھیار مسرح يوسف وهبى انهياره النهائى ، وانصراف الجمهور عن اللون الذى يقدمه ، أو ضحكه فى مواقف البكاء ، وبكائه غيظا فى مواقف الضحك .

كانت تلك الأزمة التى عاشها المسرح المصرى ، ولم يكد يتخلص منها حتى الآن ، دليلا لا سبيل الى انكاره على أن الأسس التى قام عليها من تعريب واقتباس واثارة كانت أسسا خاطئة ، وأنه لم يستطع أن يتأقلم فى أرض واقعنا حتى الآن ، رغم عبقرية الممثلين ويهرجة الألوان ، وغنى الديكورات ، ورخص شباك التذاكر فى بعض الأحيان .

وانفراج هذه الأزمة الجزئى نستطيع أن نذكره جميعا ، ولعله بدأ بال نشاط الذى أبداه المسرح القومى فى أعوام ١٩٤٥ وما تلاها ، حين ارتبط بالمؤلف العربى ، فخرج جيل من الكتاب المسرحيين فى مقدمته نعمان عاشور ، ثم يوسف ادريس ، ولطفى الخولى ، والفريد فرج ورشاد رشدى وسعد الدين وهبه ومحمود السعدنى وغيرهم .  
والمسرح المصرى الآن فى فترة صراع واضح ، هناك خيوط تشده الى مرحلة الاقتباس والتعريف ، والأشكال الفنية المهوشة السقيمة وتحاول أن تنتشر من الجهل المسرحى ، وخيوط أخرى تشده الى استئناف سيره نحو الفهم الواضح ، والتقدير الحق لأصول الإبداع المسرحى .

ومن الواضح ، انى حين تحدثت عن المسرح المصرى فى مقالتي السابقة رفضت رفضا باتا اعتبار المسرح مجرد خشبة وأضواء وممثلين ، ونص مقتبس أو مترجم دون مبرر أدبى لترجمته ( مثل نصوص شكسبير وبيكيت ) بل ان المسرح المصرى هو المؤلف المسرحى المصرى دون أدنى جدال . ولا أدري لماذا نقول الشعر المصرى الحديث فنقصد شعر الشعراء المصريين المحدثين من شوقى الى يومنا هذا ثم نستعير مفهوم آخر حين نتحدث عن المسرح المصرى .

ومن الواضح أيضا ، أن الرواية كفن أدبى ، قد دخلت حياتنا الأدبية منذ مايزيد على خمسين سنة ، برواية « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل . وأن عمر المسرح – حسب ظن المؤرخين الذين ينسبونه الى يعقوب صنوع أو « أبو خليل النقاش » يزيد على تسعين سنة ، فإذا حسبنا حصيلة هذه الفترة رأينا أن لدينا من كتاب الرواية والقصة من مستوى المتوسطين فما فوق ما يزيد على العشرين ، بينما لا يتجاوز عدد مؤلفينا المسرحيين أصابع اليد الواحدة ؟

ما السبب ؟

لعل السبب هو هذا الظلام الذى أحاط بتاريخ المسرح المصرى،

حين ظن بعض المؤرخين أن المسرح المصرى هو خشبة التمثيل فسجلوا بعض الظواهر الكاذبة على أنها بدايات ومراحل ، وهى فى واقع الامر لاتزيد - فى أحسن أحوالها - على جهود فى سبيل نشر الثقافة المسرحية .

وفى يقينى أن انتقاد المسرح وتدعيمه يكمنان فى هذه البداية الجديدة ، وهى تكوين المؤلف المصرى . ولذلك سبل كثيرة ، أولها أن تكون القواعد المسرحية واضحة عند المتفرجين . ومن الأسف أن معلمى الأدب واللغة عندنا - بحكم تربيتهم السلفية الضيقة - لا يستطيعون فهم المسرح ، ولذلك فإن الأدب المسرحى لا يقدم فى المدارس كلون من ألوان التعبير الأدبى ، وما زلنا نحن فى تدريس الأدب واللغة نعتقد ، كما كان يعتقد أسلافنا ، أن الأدب هو الشعر والرسائل الديوانية والاخوانية ، ولا نكاد نلقى بالآ للفنون الأدبية الحديثة .

لا بد إذن من توضيح فكرة « الدراما » لطلبة المدارس ، ومن أن نعرض عليهم نصوصا مسرحية مدروسة ، حتى نعينهم على تصور هذا اللون الغياض من ألوان العمل الأدبى .

والسبيل الثانى هو « مسرحة المؤلفين » كما يقولون فى الفرنسية ، وهى عقد الصلة بين الأدباء والمسرح . فإن هواة الأدب عندنا مثلا لا يفكرون فى الكتابة المسرحية لأنها ليست من اهتمامات شبابهم . فالطالب الذى يحب الأدب فى مصر ويريد أن يكون أديبا يتجه الى الشعر اذا وهب ملكة الوزن واندراك الموسيقى بالسليقة . أو يتجه الى القصة اذا لم يوهب تلك الملكة . واذكر حين كنا طلبة من هواة الأدب فى المدارس الثانوية أن احدها لم يفكر قط فى الكتابة المسرحية ، وكيف تفكر فى المسرح ، ونحن أبناء ريف أو حواضر كالريف . . . ولم نكد نشهد - نحن، ولا من يدرسون لنا الأدب العربى - مسرحا أو فرقة مسرحية .

هذه هى مرحلتنا الحضارية بالنسبة للمسرح ، وسبيل علاجها ان نربط بين شباب الأدباء وبين المسرح ، وان نطلعهم على الحياة الخصبه فى داخله ، وان نحول عشقهم للأدب التمثيلى • ومن دلائل ما أقول ان معظم نكتائنا الجدد بدأوا قصاصين ( يوسف ادريس والسعدنى والخولى ٠٠ ) بل اكاد أقول ان كلهم بدأوا قصاصين ، وحين رأوا المسرح بعد ذلك أحبوه واستطاعوا ان يعطوه عطاءهم الخصب •

وانذكر فى هذا المجال – بعد خبرة عامين فى لجنة القراءة(\*) بمؤسسة المسرح – ان كثيرا من المسرحيات المقدمة للجنة والتي رفضها اعضاؤها كانت تحتوى على بذور مسرحية طيبة لو تمهدت بالترويجيه والتهديب ، وقد اقترحت مرة فى مقال لى باحدى المجلات انشاء معهد للتأليف المسرحى ، يتلقى هؤلاء المؤلفين الشبان ، ولايزيد طلابه على عشرة كل عام • تناقش فيه النصوص المسرحية ، ويعرض فيه هؤلاء الكتاب الجدد الذين يقفون فى مرحلة وسطى بين الاجادة والفشل ثمرات تجاربهم ، ويناقشهم فيه اساتذة الأدب مثل مندور ورشاد رشدى ولويس عوض وغيرهم مناقشة تفصيلية ، فاذا خرج لنا من بين هؤلاء العشرة الذين ترشحهم لجان القراءة مؤلفان او ثلاثة، كان ذلك فضلا من الله عظيما على المسرح المصرى • ان خشبات المسرح الآن أكثر عددا بكثير من عدد المسرحيات المؤلفة ، وذلك ميزان غير متكافئ ، وظاهرة ليست من الخير فى شئ ، ولن يعتدل الميزان الا اذا كانت المسرحيات المؤلفة ضعف عدد خشبات مسارحنا •

هذا ٠٠ والا تكررت نفس الأزمة ، وأصبح هناك أزمة دورية للمسرح المصرى ، على غرار الأزمات الدورية المعروفة ••

فما هى قصة هذه الأزمة ؟

قصة هذه الأزمة هى قصة المحاولة الأولى التى بدأت مع

---

\* انظر ص ١٣٥ •

الأعوام التى سبقت سنة ١٩١٩ للتأليف للمسرح المصرى على يد فرح انطون ثم محمد تيمور ، ثم ما لبثت المحاولة أن أجهضت بمسرح الريحانى ويوسف وهبى .

كان مسرح الريحانى ويوسف وهبى لونا من المراهقة الفكرية حين نحاول التشبه بالأجانب ، قبل أن تنمو شخصيتنا المستقلة ، فنلبس البرانيط بعد أن نزحلقتها الى الخلف لتبدو كالطرابيش ، ونطلق الأسماء الاجنبية على مطاعنا ودور لهونا وشوارعنا وابنائنا ..

وكان فى كل منهما استقلال ساذج لنفسيات الناس ، بتحويل تطلعاتهم الاجتماعية الى النعمة على القدر وعبثه .

وكان فى كل منهما مايشيع فى المسرح الفقير عادة من استعمال الطابع ( النايب Type ) بدلا من « الشخصية » Character وذلك هو الاتجاه الذى انحدرت اليه فرقة ساعة لقلبك ، وغيرها من الفرق الهابطة ..

وبين هذين التيارين العارمين ولد مسرح توفيق الحكيم ، وولد فى فراغ ، لأن الاصول المسرحية التى استمد منها اهل الكهف وشهرزاد لم تكن قد عرفت بعد ..

ولم يستطع مسرح شوقي أن يذافسهما لأنه كان غناء قبل أن يكون مسرحا .

وهكذا ابتلع هذان المسرحان الجمهور ثم ما لبث الجمهور أن

ادرك الخدعة ، فلوى قياده الى السينما المصرية . واصبح المسرح  
ظاهرة غريبة فى المجتمع المصرى .

ونحن جديرون أن نواجه هذه الأزمة مرة ثانية ، لو لم نقف  
لنتساءل : أين المؤلف المصرى ، ولو لم نعرف معرفة لا شك فيها أن  
المسرح هو المؤلف .

« سلسلة مقالات نشرت فى روزاليوسف من ١١/١٨ الى ١٦/١٢/١٩٦٢  
واميد نشرها فى كتاب حتى تقهر الموت »

« حتى تقهر الموت »

## الآباء والأبناء في مسرح ميلر

بدأ ميلر يحتل مكانه الضخم منذ انفجرت مسرحيته التي تدور حول أحد تجار الأسلحة « كلهم أبناءى » عام ١٩٤٧ . فازعجت عالم ما بعد الحرب ، ثم تلاها « موت قومسيونجى » ١٩٤٩ فكشف عن مأساة قطاع كبير من الناس فى مجتمع الرخاء والرفاهىة الذى تبهىر به أمريكا العالم وتغشى به عينيه عن مساوئ نظامها الراسمالى ، وأتبعها بالبوتقة أو ساحرات سالام ١٩٥٢ حين كانت المكارثية على أشدها ، فلجأ فيها الى التاريخ وعاد القهقري الى عالم ١٦٩٢ ليقول للأمريكيين من خلال قصة قديمة تعاد حكايتها أن الدين والدولة يجب أن ينفصلا ، وما الدين الحديث الا العقيدة التى يكنها الانسان فى ضميره على اختلاف ألوانها . وما الدولة الا النظام السياسى الادارى الذى يعيش الانسان فى ظله .

هذه المسرحيات الثلاث ، وربعتها « مشهد من الجسر » هى أهم أعمال ميلر ، وهى دليل معاصرته الواعية للحياة .

فميلر ينتمى الى التقاليد المسرحية بكل جذورها ، من مسرحيات اليونان الى أبسن مع التمثيل الرائع لكل ما أرسنه تلك التقاليد ،



ومحاولة تطويعها لما يهدف اليه من مناقشة الظروف الموضوعية التي تحيط به ، فليس هناك مزج أكثر تكاملا بين الدراما العائلية وبين موضوع الحزب والراسمالية وتجار السلاح كما تجده فى مسرحية « كلهم أولادى » . ونفس تلك الدرجة من المزج بين الدراما العائلية وبين موضوع الأزمة الاقتصادية فى النظام الراسمالي نجده فى « موت قومسيونجى » وفى مسرحيتنا « مشهد من الجسر » مزج آخر بين نوازع الأجيال وعواطف الغرف المغلقة ، وبين المفهومين القروى الإيطالى والأمريكى للقانون والأخلاق وأسلوب الحياة .

ولعل هذا المزج ينبع من إيمانه بأن المسرح ليس مجرد رسالة يؤديها المؤلف ، ولكنه شخصيات تتفاعل فى حياة مندفعة وتأتى من الأفعال مايتوقعه منها جمهور المشاهدين . أما الرسالة الاجتماعية فهى تتغلغل فى عروق المسرحية كما يسرى الدم فى شرايين البشر دون أن تلمحه عين .

وقد كانت بداية شهرة ميلر بمسرحيته « كلهم ابنائى » بداية لافتة للأنظار ، رغم أن موضوع الرواية ليس جديدا تماما . فهى شديدة القرب فى خطوطها العامة من مسرحية أبسن الشهيرة «أعمدة المجتمع » ، فمسرحية أبسن تدور حول أحد رجال الملاحة البحرية ، الذى يأمر بإرسال سفينة من سفينه الى البحر ، بعد أن انذره رئيس عماله أنها عاطية مهددة بالغرق ، وبعد أن تنطلق السفينة الى البحر يصله النبا أن ابنه الصغير قد ركبها بعد أن أغراه بعضهم بالرحلة الى امريكا بلد العجائب ، فيجن جنونه ، حتى يأتيه المبشر بأن السفينة لم تبحر من الميناء بعد ، وتهز هذه الصدمة كيانه ، فينطلق معتزفا بخطاياها .

أما مسرحية ميلر فتدور حول ( كيلر ) صاحب أحد مصانع السلاح فى امريكا ، وقد فقد ولده الأثير لديه فى الحرب ، إذ انقطعت

أخباره ، وبقي له ولد آخر فيه بعض المثالية ، والأم ترفض أن تصدق أن ولدها قد مات ، فهي ما زالت تنتظره بعد ثلاث سنوات ونصف من اعلان فقده .

وفى حياة الأسرة جانب خفى ، فقد كان للرجل شريك فى مصنعه أخذ سجيناً بجزيرة محركات طيارات تالفة وردها للجيش ، فنسببت فى مقتل واحد وعشرين طياراً من طيارى وطنه ، وقد أفلت كيلر وسقط الشريك لأن كيلر استطاع أن يثبت المحكمة أنه كان مريضاً فى ذلك اليوم .

وللشريك فتاة جميلة ، كانت حبيبة ( لارى ) المفقود ، وهى تقدم لزيارة الأسرة بعد أن دعاها لكريس الابن الآخر ، الذى شغف بها حياً واتفقا على الزواج .

ولكن الأم لا ترضى للأخ أن يتزوج حبيبة أخيه ، وبخاصة وهى تعتقد أن هذا الأخ سيعود يوماً ما . وبعد أحداث عاصفة تعلم أن الأب كان شريكاً فى القتل ، بل أنه هو الذى أرسل صفقة المحركات الفاسدة الى الحكومة .

لقد اضطّر الأب أن يعترف اثر موقف حاد بينه وبين ابنه ، وبخاصة بعد أن أبرزت الفتاة الخطاب الذى كتبه اليها حبيبها المفقود ليلة سفره ، ينبئها أنه علم بأن الاتهام موجه الى أبيهما بقتل الطيارين وأنه سيخرج فى مهمة انتحارية لن يعود منها ، قرعاً واشتمزازاً من أبيهما .

وتنتهى المسرحية بأن يقتل تاجر السلاح نفسه .

الخطوط اذن واحدة بين مسرحيتى أبسن وأرثر ميلر ، ولكن بينهما فارق العصر . أن أبسن يرسم شخصية البطل الخير ليواجهها بشخصية البطل الشرير ، ويدور بينهما الصراع طيلة الرواية ، أما ميلر فهو أكثر فطنة لتعمد نفس الانسان وامتزاج الخير والشر فيها

فليس عنده بطل هو الخير الخالص وآخر هو الشر الخالص وكل اشخاص مسرحيته لهم أخطاؤهم . والصراع بينهم وبين انفسهم ، فالأم تعيش في وهم عودة ابنها لأنها تخشى أن تتخلى عن هذا الوهم فلا يلبث أن يحل محله اليقين في جريمة زوجها ، وهي وأهمة باختيارها وارادتها اذن ، وهي تلجأ الى الكذب فرارا من هول الصدق . والابن يرى اياه أعظم رجال الدنيا قاطبة ، كما يرى كل طفل اياه ، فهو لم يفق بعد من اغماضة الصبا ، ولكنه حين ينهار امامه ابوه يفقد كل توازنه ، ويهجم عليه محاولا خنقه بل وتمزيقه اربا اربا . والفتاة العاشقة قد هجرت اباها في سجنه ، فهي لاتزوره خوفا من أن تعقد حياتها بمأساته . ليس فيهم اذن بريء واحد ، وذنوب اكبرهم لا يقل عن ذنب أصغرهم .

وثمة بعد ثان اضافه ميلر لهذا الموضوع وهو العلاقة بين الأبناء والآباء . فنحن لو جردنا المسرحية من مضموناتها السياسية لبقى لنا عمل أدبي يتعرض للعلاقة بين الآباء والأبناء فلابد من أن نترك المجال لرجال التحليل النفسي ، ولأتباع فرويد خاصة لكي يضيئوا لنا بعض جوانب المسرحية التي لا تدخلها أضواء النقد الاجتماعي أو الفني ، وسيجد هؤلاء الكثير في هذه المسرحية ، وسيجدون الأكثر في المسرحية التي تلتها، وهي «موت كومسيونجي» .

وتمضى المسرحية ، ويعود الماضي لمؤلى لومان ، والماضى في هذه المسرحية يعود بلا تمهيد، ويختلط بالحاضر، فقد استعمل آرثر ميلر فيها أسلوب تيار اللاوعي ، الذي قد يكون استفاده من كتابته للاذاعة مدة طويلة . يعود اليه الماضي أيام فتوته عام ١٩٢٨ ، حين كان الرواج والأزدهار ، وكانت عمولته تصل الى مائة وعشرين دولارا في الأسبوع . وكان بييف بطل الكرة في مدرسته . ونسال الوعد بالمجانية من ثلاث جامعات ، ولكنه رسب في امتحان الرياضة في السنة النهائية الثانوية ، ومن يومها انهارت حياته .

وتبدأ المسرحية برؤيتنا للقومسيونجى « ويلي لومان » وهو فى الثالثة والسنتين من عمره ، يعود الى منزله مرهقا بعد أن عجز عن اكمال رحلته الى زبائنه ، فيجد ابنه الخائب بييف قد عاد الى البيت ، وتثور المشاحنات بين الأب والابن . والأب عصبى متقلب ، فهو ينبذ ابنه بالكسل تارة ثم ينفيه عنه تارة أخرى ، وهو أيضا حالم ، يحلم لولديه بييف وهابى بمستقبل لامع ، ولكن احلامه تصطدم بالواقع المر المزعج .

لماذا انهارت حياة بييف لومان الذى كان بطل المدينة ، وكانت الفتيات تجرى وراءه فهرب من الامتحان وأصيب بالكليبتومانيا او مرض السرقة للأشياء الثقافية . لقد كان أبوه يملؤه غرورا ، ويمنيه بمملكة العالم لأنه وسيم وبطل رياضى ، وكان يصدق أباه ولكنه فجأة فقد الثقة فى أبيه . فقد الثقة فى كل شيء .

فحين رسب بييف فى الرياضة ، ذهب الى أبيه فى أحد فنادق بوسطن التى يأتى إليها اثناء رحلته بحثا عن عملاء ، وما كاد يدخل الغرفة حتى وجد أباه مع امرأة رخيصة .

وانهار بييف لومان ، واشتدت الأزمة الاقتصادية أيضا فانهار معها ويلي لومان وكبرت أخطاؤه فى عين ابنه .

وينتحر ويلي لومان ، ويترك بوليصة تأمينية لأسرته المنكودة . ان العلاقات بين الأبناء والآباء هى التسيج الحى لهذه المسرحية العظيمة . والأب ينكشف لعينى ابنه كما انكشف الأب لعينى الابن فى « كلهم ابنائى » . ينقلب الاحترام والتقديس الى ما سماه فرويد بعقدة أوديب ، ويطبق الابناء فى رقاب الآباء يبيغون قتلهم .

أما مسرحيته « مشهد من الجسر » التى أسعدنا المسرح القومى بعرضها هذا الموسم فهى تتجه الى نفس الدائرة .

و « مشهد من الجسر » مسرحية من فصلين أبطالها أمريكيون

من أصل صقلى وشخصيتها الرئيسية هى شخصية ايدى نكاربون عامل الميناء الذى بلغ الأربعين من عمره قضى أكثر من ثلاثة أرباعها سعيًا متصلًا وراء الرزق على أرصفة ميناء نيويورك أو بلعومها الذى تدخل منه المواد الغذائية إليها ، يحمل على ظهره الصناديق من البواخر إلى الأرصفة ، حتى استطاع أن يبنى لنفسه حياة شبيهة مكثفية هو وزوجته بياتريس وبنت اختها اليتيمة الأيوبين كاترين .

وقد شهد « ايدى » الفتاة « كاترين » وهى تنمو وتستدير من طفلة إلى صبية إلى فتاة فى الثامنة عشرة من عمرها ، وهو يحبها حبا غامضا ، وهى تبادل له الحب كآب راع القى عليها ظل جناحه حتى نمت وكبرت .

وتتفتح الستار عن كاترين وهى تحدث ايدى أو بالأحرى تستأذنه فى أن تترك المدرسة لأنها وجدت عملا ، وكان ايدى يقاها بهذا الحديث ، فهى فى نظره ما زالت صبية صغيرة ، ولعله يخشى أن تخرج إلى الحياة فتبعدها الحياة عنه ، فيعارض ثم مايلبث أن يوافق تحت الحاح زوجته .

وينهى اليهما ايدى أن ابنى عم الزوجة المهاجرين من صقلية سيصلان متسللين إلى الميناء الليلة ليعملا فى أمريكا ،

وتفرح الزوجة وتسعد للقائهما ، ويأخذ ايدى على المراتين المواثيق ألا يفشيا سر المتسللين والا قبضت عليهما إدارة الهجرة ورددتهما إلى حيث كانا .

ويقدم أبناء العم ، أولهما ناضج فى السن ، زوج وله ثلاثة أطفال خلفهم جميعا وراءه . وثانيهما شاب رقيق مرح يحب الغناء .

وتشفف الصغيرة بالشباب الصغير ويتفقان على الزواج ، وهنا تثار ثائرة ايدى نكاربون ، وتستيقظ فى نفسه عواطفه نحو الفتاة ،

وان كان يخفيها تحت ستر الرعاية الأبوية ، وينبغي الا نلظن ان ايدى قد اعترف لنفسه بحبه للفتاة ، بل لقد استنكر هذا الحب بينه وبين نفسه ، واطننه وجد مبررا لرفض زواج كاترين والفتى « رودلفو » حين زعم لنفسه ان الفتى مخنث ، ثم صدق هذا الزعم ، واخذ يردده \*

وحين تصر الفتاة على الزواج يوشى ايدى بأمر المتسللين الى بوليس الهجرة فيقبض عليهما \*

ان الفتى الصغير يستطيع ان يبقى فى أمريكا لو حصل على الجنسية الأمريكية ، وهو يستطيع الحصول على الجنسية الأمريكية لو تزوج كاترين الأمريكية ، فآزمته اذن غير مستحكمة ، اما الأخ الأكبر فلا بد ان يخرج من أمريكا بعد ان يمثل أمام المحكمة ، وحين يفرج عنه بكفالة انتظارا لمحاكمته ، يتجه كصقلى بدائى الى منزل ايدى كاربون ليقتله \*

ويدور بينهما نزال ، يموت فيه ايدى كاربون \*

ان قتل ايدى كاربون هو قصاص عادل لسقطته الكبيرة ، وهى الوشاية بضييفيه \* وايدى كاربون ليس شريرا ، بل ان فيه جوانب من الرفعة والنبيل كثيرة ، فهو عامل مكافح مسعج بأرصفة الميناء أيامه \* ورعى زوجته وابنة اختها اليتيمة وكفل الحياة لضييفيه ، ولكنه سقط سقطة تراجيدية كبيرة حين وشى بهما لبوليس الهجرة \*

وهو قد ارتكب هذه السقطة وهو لا يعلم انها خطأ اخلاقى . فهو قد بحث فى القانون الوضعى عبثا عن نص يمنع زواج هذه الفتاة الجميلة التى شارك - بجهده وكفاحه - الطبيعة فى صنعها ومنحها الرعاية والحماية من هذا الشاب الذى هو « ليس كما ينبغي » على حد رايه فلم يجد فى القانون نصا يسعفه ، فابتكر هو رايه الأخلاقى الخاص ، ويتصرف على هداه \*

وقانونه الأخلاقي يقول له بالحروف الكبيرة : ان من واجبك ان تمنع هذا الزواج غير المتكافئ . فانت تريد للفتاة ان تعمل فى مكان راق وان تختلط باتاس راقين ، وماهو ذا الصقلى الأشقر يريد ان يربطها بهذه الحياة القلقة المحطمة .

لم يكن ايدى كاربون اذن سافلا بالمعنى الفنى حين وشى بضيفيه ، ولكنه كان خاطئا تراجيديا قد اعمت عينيه اقداره ، كما اخطأ اوديب حين قتل اباه وتزوج أمه .

وكان القصاص هو ان يموت ، بعد ان ارتفع به خالقه آرثر ميلر الى قلك البطل التراجيدى .

ومن الحق ان المخرج لكمال عيد فى مسرحنا القومى قد حقق معظم أحداث المسرحية وظلالها وايحاءاتها ، ونجح نجاحا باهرا فى تجسيم النص سواء بهذا الديكور المكشوف ورائه كانه شاهد رؤية لهذه المأساة ، أم بالأضواء المحكمة التى صاحبت المناظر وتغييراتها أم بالحركة المنسجمة التى حكمت خطى الممثلين وسكناتها ، ولكن ليسمح لى ان آخذ عليه شيئين :

أولهما : فى ختام مشهد القبض على المتسللين يحاول ايدى كاربون ان يفتح كل الجيران الذين تجمعوا انه ليس مسؤولا عن القبض على الرجلين . ويجب عندئذ ان يملأ المسرح حركة ، فيتجه أولا الى الجزار ليبارى وزوجته ولكنهما ينصرفان عنه ، فينادى عليهما ويتبعهما . ثم يتجه ناحية ثانية بعد اللباس منهما الى صديقيه العاملين ويحاول اقناعهما فينصرفان عنه ، انه يريد ان يسترد كرامته أمام جيرانه وأصحابه دون جدوى .

وفى العرض الذى رايناه لم يتحرك توفيق الدقن ، رغم قدرته الفائقة وخاصة فى أمثال هذه المواقف بحيث يذرع الخشبة من يسارها الى يمينها .

ثانيهما : كلمة وردت فى آخر المسرحية على لسان ايدى وهو يحتضر . انه يقول : سنذهب جميعا الى الزفاف . وهذه الجملة ليست فى النص ، وايرادها يهدم شخصية ايدى كصقلى بدائى ليس على استعداد قط أن يعفو ويسامح حتى وهو فى النزاع الأخير . وهذه المسامحة وذلك الغفران يهدمان عناده التراجيدى ويحولانه الى بطل ميلودراما أخلاقية عادية .

هاتان هما الملاحظتان اليتيمتان فى هذا العرض الرائع ، الذى اشترك فيه فريق ممتاز .

« الأهرام »

« ١٩٦٤/١١/١٧ »

« مدينة العلق والحكمة »

« حتى نقهر الموت »



## ملاعيب حلاق بغداد

للمحلاقين حظ في الأدب ومكان منذ أن خلق بومارشيه تلك الشخصية الجميلة الأسيرة بفكاهتها ونكائاتها • شخصية فيجارو ، واتخذته لسانا ينطق من خلاله بالسخرية التي تجرح وتداوى ، بالحكمة الطائفة الرنانة ، وجعله رمزا للإنسان الصغير النافع الذي لا يستغنى عنه ، في مواجهة الكبار الأقوياء الذين يريدون أن يمدوا أيديهم فينالوا ما يطلبون دون عناء •

أصبح فيجارو منذ أواخر القرن الثامن عشر رمزا غنيا واكتسب حياة تنافس في عرضها وعمقها وواقعيتها حياة البشر الذين يزحمون وجه الحياة بل تنافس حياة مؤلفها ذاته وغيره من أقطاب الفكر والأدب •

وقد تحول بومارشيه الى الكوميديا بعد محاولة درامية سيئة الحظ ، وحين امتدى الى شخصية فيجارو ، أيقن أنه قد امتدى الى عرق الذهب في صحراء الفن المحرقة ، فكتب كوميديا « حلاق أشبيليه » وفيجارو فيها ليس طرفا أصيلا في النزاع الغرامى ولكنه لذكائه وسعة حيلته عنصر لا يستغنى عنه النبيل والسيدة العاشقان ،

ثم تلاها بكوميديا ٠٠ زواج فيجارو ٠٠ وفيها يقف فيجارو متأهبا ليصد عن نفسه عادية النبلاء الذين يريدون أن يخطفوا منه حبيبة قلبه وأسرة ليه وينتصر فيجارو بذكائه الذي غلب قوة الأقوياء .

وعلى مائدة فيجارو الغنية السمسة اتخذ سيدان من سادة الموسيقى مكانيهما فصنع روسيني من حلاق اشبيليه عملا موسيقيا شاعت بعض مقاطعه حتى اصبحت افتتاحيات برامج اذاعه واسطوانات شعبية ، واقتبست في الموسيقى المصاحبة للأفلام وصنع موزار من زواج فيجارو عملا موسيقيا آخر يضاف الى اعماله الخالدة ، بل لقد رزق فيجارو من الحظ قدرا ابعد من ذلك ، فقد أصبح علما على الشعب العاجز الذي لا يملك الا ذكاه ولسانه . وما الذكاء واللسان الا عدة الصحافة وعتادها ، ومن هنا اتخذت صحيفة فرنسية صدرت في عام ١٨٢٦ من « فيجارو » اسما لها واحتجبت هذه الصحيفة في عام ١٨٢٣ عشرين عاما ثم ما لبثت أن عادت في عام ١٨٥٤ لتستأنف حياتها الطويلة كصحيفة من أقوى الصحف الفرنسية .

وفي ادبنا العربي الشعبي برزت شخصيات شعبية كانت معبرة عن تطلع الشعب الى الحق والعدالة مستعينة على ابراز رأيها بذكائها وملاحيها ، ومنها « شيخة » صاحب الملاعب في سيرة الظاهر بيبرس ، وبعض أبناء البلد في الف ليلة وليلة وكثير من النماذج الذكية الأخرى ، وبعض شخصيات الجاحظ .

ومن هذين النبعين استمد الفريد فرج الشخصية والنسيج لمسرحيته « حلاق بغداد » ، بغداد هنا ليست بغداد الخلافة العباسية . وأميرها ليس خليفة معينا بذاته وصفاته ولكنها مدينة كبيرة مثل كل المدن الكبيرة مليئة بقطاعات الشعب المختلفة من الحكام والسادة والقضاة والنسوة العاشقات والشبان المتعطلين . وقد أتاح هذا النهج الاسطوري للمؤلف حرية واسعة . فمكنه من أن يرمز بالشخصيات الى معان مطلقة أو قريبة من الاطلاق . وبين هذين الاتجاهين : واقعية الأحداث ورمزية الشخصيات استطاع المؤلف ان

يرسم خطا رفيعا يقف عنده ، ويحقق التوازن المنشود فى مثل هذه الأعمال •

والشخصية الرئيسية فى المسرحيتين هى شخصية «أبو الفضول» الحلاق أو فيجارو البغدادي وهو كزيميله الاشبيلي خفيف الظل لبق الحديث وإن كان أكثر منه فقرا • فالحلاق الاشبيلي كان حلاق نبلاء يصف الشعر ويضعفه ويمشطه ويرجله ، أما هذا الحلاق فهو حلاق شعبي تحول اثر نزوة القاضى الى جمال فهو مهلهل الثياب مستطار اللب • ولكن قلبه الانسانى الطيب يابى الا ان يورده موارد التهلكة حين يرى ذلك الشاب المتعطل الرومانتيكى يقع ضحية حب بائس لا يجد منه ملجا الا الانتحار مع حبيبته •

وحين تبلغ الأحداث أوج تشابكها يبرز السلطان ممثلا للعدالة المطلقة فيحل الاشكال •

وفى القصة الثانية نجد امرأة مغلوية على أمرها تمنانى صراعا بين الاستسلام للدعارة أو التماسك طمعا فى حياة شريفة ، وينقذها الحلاق والسلطان أيضا •

المسرحيتان إذن تخضعان فى خطوطهما العامة لتقليد مسرح المفاجأة أو ما اصطلح على تسميته « مسرح المكائد intrigue أو الملاعبيلفنتا العامية ، ولكنهما وصلتا فى هذه الدائرة الى أوسع أقطارها وأكثرها أصالة • فالشخصيات الرئيسية كلها شخصيات مسرحية محكمة البناء ، فيوسف شاب متعطل رومانتيكى لم يمارس الحياة ولم يصطدم بصعوباتها وقد سقط أمام أول حجرلقى فى طريقه ، وباسمينة فتاة خيالية أرق من الطيف والمرية امرأة ثرثرة غبية عامية التكثير والعاطفة ، والوزير نكى لماح ، والخليفة ملء بالخير الذى يريد أن يقيضه على رعاياه •

أما المسرحية الثانية فشخصياتها هى الأخرى شخصيات

مدرسة • فأمين سر الحكمة نموذج للموظف خرب الذمة وشهبندر  
التجار هو الرجل البخيل الحريص على ماله الذي يذكرنا ببخلاء  
الجاحظ ، وخاصة في هذه العبارة التي استعارها المؤلف من الجاحظ  
وأجراها على لسان شهبندر التجار متحدثا فيها عن فائدة « القعامة »  
وكيف أنها إذا أحسن استغلالها تدر الكنوز على أصحاب البيت •

ان النماذج الاجتماعية التي رسمها المؤلف نماذج صادقة ،  
وهي لا تنتسب الى عصر بذاته أو بلد بذاته ، ولكنها تكشف لونا من  
السلوك الانساني سواء أجرى المؤلف حوادثها في بغداد أو غيرها  
من عواصم العالم القديم • وليست محاولة تطبيق أحداثها على  
خلافه بغداد الا جهلا نريعا ومصادرة للفن الذي يستقى من منبع  
الأسطورة والأدب الشعبي ، هذا النبع الذي أنتج ألف ليلة وليلة  
واستقى منه توفيق الحكيم شهرزاد والسلطان الحائر وما زال معيننا  
خصبا لكل من يمد جباله في بئر العذبة •

وقد حقق المخرج الجديد فاروق الدمرداش معظم هذه الأبعاد  
في إخراجه • وان كان الممثلون بوجه عام أقل في قدراتهم الفنية مما  
ينبغي • فقد كان مستواهم يتأرجح بين التالف والانطفاء وليس هناك  
وسط • وأول الممثلين هو الممثل العظيم الذي يتمتع بموهبة حضور  
قليلة النظير عبد المنعم إبراهيم ، ثم عبد الرحمن أبو زهرة الذي  
كنت أخشى عليه من هذا الدور ولكنه قام به بإبداع ، ثم جوهرتا  
المسرح القومي شفيق نور الدين وملك الجمل ، ويلحق بهم بعد جهد  
صديق مبذول بسخاء سامي طمطوم في دور أمين سر الحكمة •

أما بقية الممثلين فلعل السكوت أجدى •

وأخيرا هل ترزق شخصية أبو الفضول من الحظ. مارزوقته

شخصية « فيجارو » فيهبها الله عبقرين موسيقيين مثل موزار وروسيني يصنعان لها بعض الألحان ويفيضان عليها سحرا جديدا .  
فان مسرحنا الغنائى الناشئ فى حاجة الى مثل هذه الأعمال الرقيقة التى تدرك أصول الدراما بعد أن أجهده فى هذا الموسم محاولات الزاعقين والناعقين .

« الأهرام ١٩٦٤/٢/٧ »

« حتى تقهر الموت »

## عالم طبيعة • • ولكنه برىء

عرفنا الكثير من الحقائق الناصعة التى جلت كثيرا من  
الأوهام حين عرضت فرقة المسرح العالمى مسرحية علماء الطبيعة  
للكاتب السويسرى فريدريش دورنمات ، بعد أن ترجمها الدكتور  
عبد الرحمن بدوى •

عرفنا أولا أن ما كان يشيعه النقاد « السكندهانديز » وقارئو  
عناوين الصحف الاجنبية عن دورنمات ، وانتمائه الى مدرسة  
اللامعقول ، وانخراطه فى صف واحد مع بيكيت وأونسكو وغيرهما ،  
عرفنا أن هذا غير صحيح • بالضبط كما عرفنا حين عرض مسرح  
الجيب فى موسم الماضى مسرحيتين متتاليتين لبكيت وأونسكو أن  
كلا منهما يختلف عن الآخر اختلاف كوكبين ، كل منهما يدور فى  
مساره ، ويشع بنوره الداخلى • أما أولهما فكاتب متجهم ، مولع  
بالحركة الداخلية التى لاتكاد تبرز الا حين يحتدم الحوار وتتلاطم  
الجميل وتتصارع ، بينما عرفنا أونسكو بعده كاتبا ساخرا مقهقها ،  
يختزن سموه ، ويدمك تختزن سموه الى أن تغادر بناء المسرح ،  
فتتذكر مارايت ، وتديره فى نفسك ، وعندئذ لاتملك الا أن تدمع  
عيناك •

وعرفنا ان اللامعقول ليس معناه العداء للعقل ولكن معناه تجاوز العقل أو بالأصح تجاوز المنطق الصارم الذى يحكم كلمات الأبطال والشخصيات ، ويسيطر على تتابع الأحداث المحكم المحسوب وعرفنا أيضا أن كليهما منخلع القلب مما يحيط بالانسان الحديث من أخطار ومخاوف . وأن كليهما يتمنى لو توقف الانسان لحظة عن اندفاعه المفعض العيين وأمعن النظر فى داخله ، فى تركيب هذه الحياة التى يحيها ، وعندئذ قد يعيد ترتيب غرفة نومه وبيته معا ، أما غرفة نومه فهى نفسه . وأما بيته فهو العالم .

أما دورنمات ، فهو مذاق جديد ، أقرب الى المنطق من سابقه ، ولايستطيع تشاؤمه أو خوفه على مستقبل الانسان أن ينسبها الى مسرح اللامعقول ، فالمسرح الحديث كله متشائم أو هو أن شئت منخلع القلب خوفا على مستقبل الانسان بعد أن طالت إحدى يديه طولا لا حد له ، بينما ظلت الأخرى قصيرة على حالها . أما اليد التى طالت فهى العلم الوافر بأسرار الطبيعة وتطبيق ذلك العلم فى المعامل ، بحيث تصبح المعادلة الرياضية أو النظرية العلمية المسطرة على الورق قوة هائلة بعد أن يتناولها أهل الصناعة الفنية ، فيعاملونها معاملة البلطجى للمومس « كما يقول دورنمات » ، فيستغلونها ويسلبونها شرفها ، ويستفيدون من ورائها « حتى أن أى حمار يستطيع أن يشعل مصباحا كهربائيا ٠٠ أو يفجر قنبلة ذرية » . أما اليد التى مازالت على حالها فهى الأخلاق ، مازال الانسان هو الانسان منذ أقدم العصور ، ولعا بالقوة ، ورغبة فى السيطرة وحرصا على استغلال أخيه الانسان .

ذلك التشاؤم تجده عند بيكيت وأونسكو وتجده أيضا عند دورنمات ، وتجده عند « مورجان » الانجليزى فى مسرحيته « البلور المحرق » ، بل وتجده فى الأفلام الأمريكية . فهو إذن ليس مبرا لكى تمتع الجميع بأنهم أبناء مدرسة واحدة ، بل الأوفى أن نقول

١٩٣

( م - ١٤ - المسرح والسينما )

أنهم أبناء عصر واحد ، وهم جميعا يرون نفس الرؤية المخوفة .  
وليست هذه الرؤية مقصورة على الفنانين وحدهم ، بل هي رؤية  
العلماء أنفسهم ورؤية كل انسان حساس حى فى هذا الكون .

وقد يحلو لبعض الكتاب عندنا أن يزعموا أن المشكلات التى  
يعالجها أولئك الكتاب هى مشكلات أوربية صرف ، تجد صداها فى  
أوروبا التى عانت من أهوال الحرب العالمية الثانية ، ولكن هل الحرب  
العالمية الثالثة - إذا نشبت - والعياذ بالله ، ستمس هى الأخرى  
أوروبا وحدها ؟ السنا نعيش جميعا صفرا وبيضا وسودا فى مواجهة  
هذا الخطر المائل امام العين ؟

ذلك كان بعض ماعرفناه حين عرضت مسرحية «علماء الطبيعة»  
لدورنمات ، أما ماعرفناه بعد ذلك فهو هذا الشكل المسرحى الذى  
لايتكرر كثيرا وهو مسرحية الفصلين ، اذ اطلعنا دورنمات على احدى  
صورها الغربية الجريئة .

لست أشك فى أن أى متفرج خلى البال كان جديرا بأن يفادر مقعده  
بعد الفصل الأول وهو مطمئن الى أن المسرحية قد انتهت ، وأنه قد  
شهد مسرحية نفسية محكمة من مسرحيات الفصل الواحد لمولا أن  
يرده الى كرسيه ان الأنوار الخارجية لم تشعل ، وان الممثلين لم  
يظهروا اثر تحية الجمهور ، فالفصل الأول متكامل ولكنه مخادع .  
أنه قصة ثلاثة من علماء الطبيعة ، يقيمون فى مصحة خاصة  
للأمراض العقلية ، تديرها أنسة عانس حبيب فى الخامسة والخمسين  
من عمرها حاصلة على الدكتوراه الفخرية ، وهى فى الوقت ذاته  
سليلة لأسرة بروسية من الحكام والقادة والمحاربين الدمويين المجانين  
كارهى البشر .

أما أول العلماء فهو يزعم لنفسه أنه السير أسسحق نيوتن  
مكتشف قوانين الجاذبية ولذلك يضع على رأسه شعر نيوتن المستعار ،



ويتحدث عن ولعه بالنظام • ويزعم الثانى لنفسه انه البرت اينشتين  
مكتشف نظرية النسبية ، ولذلك يعزف على الكمان تلك الألحان التى  
كان يحبها اينشتين • اما الثالث فهو يزعم لنفسه أن الملك سليمان ،  
رمز الحكمة التى اغترت بنفسها ، قد تجلى له فاطلعه على كل أسرار  
الطبيعة • وهذا الثالث أقدم المجانين ، فقد أقام فى المستشفى منذ  
خمسـة عشر عاما ، بينما وقد أولهم منذ عامين ، وثانيهم منذ عام ••

وحين يفتح الستار نعلم أن البرت اينشتين قد خفق ممرضته  
الحسناء ، وأن الشرطة قد أوغدت مندوبيها للتحقيق فى الحادث ،  
وبخاصة وهو الحادث الثانى فى تاريخ المصحة ، فمئذ شهر قليل  
قتل السير اسحق نيوتن ممرضته ايضا ولم يقبض عليه لأن المجانين  
لا يؤخذون على جريمة •

والغريب فى الأمر أن كلا من العالمين كان على علاقة حب  
بممرضته التى قتلها ، وأن كلا منهما بعد أن قتل ممرضته استراح  
بالا وهنأت نفسه • وينسحب الشرطة حاملين دفاترهم ، لأن المجانين  
لا يؤخذون أيضا •

وتأتى زوجة المجنون الثالث « موبىوس » لزيارته ومعها اطفالها  
الثلاثة وزوجها الجديد الذى تزوجته بعد أن طلقت من موبىوس ،  
ويحرص موبىوس على إقحامهم أنه مجنون ، حتى ينصرفوا عن  
حياته غير آسفين •

ثم تدخل الممرضة الثالثة « مونىكا » وهى تحب موبىوس وتؤمن  
بكل ما يقول وهى تحضه على مفادرة المصحة ، والعودة الى الحياة  
وتعده بأن تتزوجه بل تلج عليه وترجوه ، وحين يوشك موبىوس على  
الخروج معها يتجلى له الملك سليمان يأمره بقتلها فيقتلها بحبل  
الستارة !

تلك هى الخطوط العامة للفصل الأول • أن العلماء الثلاثة

نماذج من هاملت ، فهم يدعون الجنون هرباً من وطأة الحياة ثم يخلط عليهم الامر ، فليس هناك ما يفصل بين العقل والجنون الا هذه الفكرة الثابتة التي تظل في اذهانهم ، وهم لا يريدون ان يرتبطوا بالعالم ، وان يمنحوه علمهم فيسيء العالم استغلاله ، وهم يقتلون المرضات العاشقات لأن الحب ، وارتباط رجل بامرأة معناه العودة الى العالم ، ومعاناة أوجاعه وسفاهاته . معناه اخضاع العلم لكي يصبح اداة طيبة لهذه الأيدي المدمرة .

ولكن الفصل الثاني سرعان ما يتكشف عن مفاجآت ويتغير المستوى الشعاعى النفسى الذى التزمته المسرحية الى مستوى من الممكن ان يقال انه بوليسى . ويتبين لنا ان فهمنا الاول كان خطأ دفعنا اليه المؤلف دفعا .

فى الفصل الثانى يتكشف لنا ان موبىوس هو عالم فعلا وانه قد وصل الى القانون العلمى الذى تصبح به كل الاختراعات ممكنة ، وبه يتغير وجه العالم ، وحين خشى ان يقع اكتشافه فى يد السياسيين اثر الجنون ودخول المصحة ، انه يقول « ان واجب العبقريّة اليوم ان تظل مجهولة » ، فقد حيس نفسه باختياره . اما الآخران فهما عالمان حقا ولكنهما جاسوسان أيضا ، أحدهما يتبع دائرة استخبارات الشرق ، والآخر يتبع دائرة استخبارات الغرب ، وقد دخل كل منهما المصحة بتكاليف من الادارة التى يتبعها ، لكي يختطف ثمرات علم موبىوس ومعرفته أو يختطفه هو شخصيا .

ويقنع موبىوس العالمين الجاسوسين بعد ان خلع كل منهما قناعه ، ويعد ان أوشك الأمر على الاقتتال بالمسدسات ، يقنعهما العالم الورع الضمير أن العلم قيمة عالية ، منفردة بذاتها سيدها لنفسها وانه لا ينبغي أن تخضع لرجال السياسة والا سموا العالم بأعلى ثمرات العلم بعد أن تتعطن فى أيديهم .

ويتفق العلماء الثلاثة على أن يسحبوا علمهم من على المائدة ،  
ويضعوه في رؤوسهم . فهم أما أن يبقوا في مستشفى المجانين ، أو  
أن يصبح العالم كله مستشفى مجانين ، أما أن يطفئوا أنفسهم في  
ذاكرة الناس أو تنطفئ الإنسانية كلها .

وما يكادون يجلسون الى مائدة العشاء كالأخوة المتحابين حتى  
تنكشف مفاجأة جديدة وهي أن الدكتورة العانس ليست الا ممثلة  
لاتحاد الرأسماليين ، وأنها قد نسخت كل أوراق موييوس حين كانت  
تسقيه مخدرا كل ليلة . وهي تصرخ في جنون : ساكون الآن أقوى  
من آبائي ، واتحاد مصانعي سيسيطر وسيغزو دولا بل وقارات ،  
ويستغل المجموعة الشمسية ، لا لمصلحة العالم ، بل لمصلحة عذراء  
عجوز حدياء .

ويعود العالمان القاتلان الى جنونهما دون تكليف هذه المرة من  
ادارة الاستخبارات ويعتصم موييوس بجنونه الورع ، ويحبسون  
انفسهم بأنفسهم .

ان الفصل الثاني اذن هو « مفارقة » الفصل الأول ونقيضه ،  
فالفصل الأول وضع لغزا وحله حلا يبدو مقنعا ، ولكنه تداركه في  
الفصل الثاني ليلقى أضواء جديدة وايوجه المسرحية وجهة جديدة ،  
فتركيب مسرحية الفصلين اذن يختلف كثيرا عن مسرحية الفصول  
الثلاثة ، بل هي اشبه بوجهي العملة ، كل منهما يسجل جانبا من  
جوانب العمل المسرحي .

ولو كانت هذه المسرحية نسيجا لمؤلف غير مقتدر لبان الخلال  
الكبير في بنائها ، فما ابعد المسافة بين الفصل الأول والفصل الثاني ،  
وما اقرب القضية التي تثيرها المسرحية وأكثر شيوعا وهي قضية  
الصلة بين العلم والسياسة ، بل أنها لقضية توشك ان تكون شعارا  
من شعارات العصر ، وما أحفل الموقف الذي يشهر كل من العالمين  
الجاسوسين فيه مسدسه بمواقف الميلودراما .

ولكن المؤلف استطاع أن يقنعنا بجهد جهيد ٠٠ نعم ، ولكنه  
أقنعنا بأن الفصل الأول يستطيع أن يقود الى الفصل الثانى .

لقد عرفنا الكثير من الحقائق حين عرضت فرقة المسرح العالمى  
هذه المسرحية المثيرة للتساؤل ، وهى ثلاثة اعمال المخرج فاروق  
الدمرداش ، وقد اتضح فيها أسلوبه البسيط المقنع ، الذى يدل على  
ذكاء وإخلاص ، وتبدت فيها عبقرية ممثلة قامت بدور سوف يذكر لها  
فى تاريخ المسرح المصرى ، وهى السيدة احسان القلعاوى فى دور  
الطبيبة ، كما لمع عمر الحريرى ، وتفوق على مستواه - وهو جيد  
عادة - فطرق ابواب الامتياز ، وتألق محمد الطوخى كعادته واستطاع  
أحمد توفيق ان يقاسم الثلاثة الكبار : احسان وعمر الحريرى  
والطوخى أمجادهم .

« الأهرام ١٩٦٤/٤/٢ »

« حتى نقهر الموت »

## اعادة ترتيب البشر

منذ بدء الخليقة ، والبشر يقفون فى هذه الحياة كل منهم على كتف الآخر ، « قرفور » أو خادم يعلو منكبيه سيد ، والسيد بدوره قرفور لسيد آخر أعلى منه قدرا ، يقف على رأس قرفوره ، وقد نفخ صدره واكتسى وجهه سيماء العظمة والمجد ، وهذا السيد العظيم بدوره قرفور لسيد آخر أعلى منه، وهكذا تمضى الحال حتى يصل خط البشرية الرأسى الى عنان السماء •

وجميع محاولات المصلحين الاجتماعيين تهدف الى أن يقف البشر فى خط أفقى بدلا من هذا الخط الرأسى ، هاماتهم متوازية ، وصدورهم منتفخة بالمجد والعظمة ، وأقدامهم جميعا تقف على الأرض ، لا على رؤوس الآخرين •

ولكن جميع محاولات المصلحين الاجتماعيين باءت بالفشل ، ولم تحقق السيادة لجميع البشر • فالغرافير قد تمردوا وحطموا قيودهم والسادة قد غفلوا وتنازلوا عن سيادتهم ، ولكن الانسان وجد فى هذه الأرض ليعمل ولكى يدفع بعجلة الحياة الى الأمام • انه ليس ضيفا على هذه الأرض يقيم فيها برهة من الزمن ، يتحدث ويتسامر ،

وليست الحياة ماثما تسفح فيه دموع الرثاء على مستقبل الانسان وحاضره ، ولا هى يوم عطلة طويل يحلو فيه الكسل والاسترخاء ، وليست هى ايضا « ندوة يتبادل فيها الجالسون فنون الثرثرة ، بل هى ارض تزرع ومصانع تقام وعمائر تشيد ومدينة تزدهر ، ان الحياة اكثر تركيبا ومشقة مما يظن الغرافير المتمردون والسادة العاقلون معا ، فهى عمل متصل ، ولكى يمضى العمل الى امام لابد من توزيع الاعباء وتحديد المسؤوليات ولا بد من أن ينفرد بعض الناس بالتوجيه وينفرد آخرون بالتنفيذ ، وتنفرد فئة ثالثة بالاشراف على التنفيذ . ولا بد أن يوجد من يعمل بعقله ومن يعمل بنصف عقله واحدى يديه ، ومن يعمل بكلتا يديه ، وبعبارة اكثر اختصارا : لابد من الغرافير والسادة ، فان ذلك قدر محتوم .

اذن ، لقد دار الانسان فى حلقة مفرغة ، وسقط طموحه للمساواة صريحا بين الأمل والواقع . ولكنه مازال يبحث عن حل . حل يحقق العمل والسيادة ، ويخدم التقدم والحرية معا .

هذه هى الأفكار الرئيسية التى أراد يوسف ادريس أن ييها لنا فى مسرحيته الجديدة « الغرافير » ، والغرافير مسرحية أفكار ، ولكنها مسرحية أفكار ناضجة فى بنائها المسرحى ، فهى لاتعرض الأفكار عارية نائنة العظام ولكنها تكسو الأفكار لحما بشريا ، وتجربها على السنة بشر محددى الأبعاد ، يضحكون ويكونون ويصرخون ويسبون . ومسرحية الأفكار هى مسرحية العصر الحديث فقد بهت رونق مسرحية المشكلة العائلية ، واستهلك المسرحيون منذ أونيل حتى تنيسى ويليامز ومعاصريه مشاكل علم النفس ، وعقد أوديب والكترا وما شاء الله من العقد الأخرى . وتعرض الانسان فى هذا العصر الحديث لأزمة كبيرة من أزمات العقل ، وابتدأ يعيد النظر فى المسلمات الأولى ، ولم تعد الطول الجاهزة قادرة على أن تعرض عليها مشكلات الكون ، فتجلو غوامضها فى طرفة عين .

كان بعض الناس يقولون : أصلح نفوس الناس بالتقوى ،  
وجملها بالأخلاق الفاضلة ، واعقد بينها وبين السماء روابط الود  
والصفاء وعندئذ يستقيم الحال ويحل النظام محل الفوضى . وكان  
آخرون يقولون : أصلح معدات الناس ، وجملها بأداب المواطنة  
والولاء للدولة ، وعندئذ يستقيم الحال ويحل النظام محل الفوضى ،  
ويخرج من صلب الحياة الانسان الخير الذى لا يعرف الشر ولا  
الجريمة . وثمة فريق ثالث كان يقول فى مطالع هذا القرن : ان  
خلاصنا هو العلم ، وان العلم هو المهدى المنتظر الذى سيملا  
الأرض عدلا بعد ان ملئت جورا وظلما .

كان هناك اصحاب الحلول الغيبية ، واصحاب الحلول  
الاقتصادية واصحاب الحلول العلمية . ولكن أحدا من هؤلاء لم  
يفلح فى اصلاح العالم الاصلاح المرجو ، بل ان كلا منهم تقدم  
بالانسان خطوة او خطوتين ثم وقف . فما زالت الجريمة ، بل  
والجريمة الصارخة موجودة حتى فى أشد المجتمعات رخاء أو اشدها  
تنظيما على حد سواء .

اما فى مشكلتنا ، وهى مشكلة السادة والفرافير ، فقد طالعنا  
العصر الحديث بمشاكل التكنوقراطيين من اصحاب المهارة العلمية  
ومشاكل البيروقراطيين من اصحاب المهارة الادارية ، وكل من  
التكنوقراطيين والبيروقراطيين يقفون على رءوس الفرافير ويستعلون  
عليهم ، ولو ترك لهم العنان لكتموا أنفاسهم .

تلك هى مشكلة العصر الحديث . لا يجرؤ احد أن يقول وكله  
ثقة لا يرقى اليها الشك انه قد وجد الحل الصالح الشامل لمشكلات  
الانسان الخلقية والاقتصادية والنفسية .

وهنا يمضى يوسف ادريس مع ركب الباحثين عن حل ، وهو  
ككثير غيره من الروائيين والمسرحيين لم يتعد دور النقد وتجريح

الحلول السابقة ، وذلك منهج عرفناه فى روايات هكسلى واورويل  
ومسرحيات بيكيت ويونيسكو وغيرهما من أقطاب المسرح الحديث  
الذين يجسمون الازمة ثم يلقون بنا فى حيرة البحث عن حل . ونحن  
نغتفر للكتاب هذا النهج ، بل نطالبهم بالا يتعدوه ، وكفاهم أن يثيروا  
فى نفوسنا الشوق الى التفكير ومعاودة التفكير حتى يفتق ذكاؤنا  
عن حل سديد .

وتبدأ المسرحية ببيان - لا اظن انى احببته - يلقيه كرم مطاوع  
عن دور المسرح فى حياتنا ، ويقدم لنا فيه - بعد أن تخلص دور  
مؤلف المسرحية - يقدم لنا فيه ابطاله .

وفى هذا البيان يقدم لنا يوسف ادريس خلاصة نظرية له فى  
المسرح ، كتبها فى ثلاث مقالات متتالية بمجلة « الكاتب » وطبعها  
فى مقدمة مسرحيته . وتعتمد هذه النظرية على رأى جديد ، وهو أن  
كل لحظة تجمع هى لحظة مسرحية واننا نستطيع أن نجد بذور  
المسرح المصرى فى كثير من مظاهر حياتنا ، كتجمع الأفراح والموت  
وغيره . وفى هذا الرأى ضعف شديد ، إذ أن اللحظة المسرحية هى  
لحظة التشخيص حين يتبادل شخصان حوارا ما ، بعد أن يتخلص كل  
منهما شخصية تخالف شخصيته ، وتلك صور لم نعرفها الا فى خيال  
الظل ، أما الفرق الريفية المتجولة التى اكتشف احداها الزميلان  
أحمد بهجت وشوقى عبد الحكيم وقدموا بعض نصوصها فى الاهرام  
باسم « مسرح الفلاحين » فأغلب الظن أنها نصوص انحدرت من  
المدينة من مسارح روض الفرج وغيرها الى القرية ، وأن ممثليها هم  
من كومبارس المدينة الذين تصدروا للبطولة فى القرية . وليس  
« السامر » الذى يتحدث عنه يوسف ادريس ويحاول أن ينسب  
اليه ملامح ليست له ، الا لونا من اللون الفكاهة والقافية .

وقد اكون فى هذا المجال متوسعا فى الحديث عما ليس من صلب  
المسرحية ، ولكن يدفعنى الى ذلك أن شخصية « الغرغور » أو الخادم



التي ينسبها يوسف ادريس الى السامر الشعبي لا تحمل من المصرية الا اسمها ، فهي شخصية عالمية ، سواء بأبعادها الأولى كخادم نكي خفيف الظل مزير السخرية ، طالما رأيناه فى الكوميديا المرتجلة او عند موليير وبومارشيه او بأبعادها الفكرية حين نناقش مشاكل السيادة والعبودية ، فذلك أيضا مشكلة عالمية لاندعى اننا ننفرد بها .

لقد قال لنا يوسف ادريس فى مقالاته الثلاث انه يبحث عن جذور المسرح المصرى لكى يعيد استنباتها وتنميتها ، وانه يرفض جميع أساليب الكتاب المسرحيين المصريين المحدثين ، حين يلجأون الى الاقتباس أو التمسير ، فينقلون الينا نماذج غير محلية ويناقشون مشكلات غير محلية . وقال لنا يوسف ادريس أيضا انه سيستخرج لنا شخصية « فرفور » من التراث المصرى المسرحى ، ليقدم لنا أول مسرحية مصرية . واعتقد أن يوسف ادريس قد خاض التوفيق فى اثبات هذه الدعوى . ولست أعرف فشلا هو أقرب الى النجاح من هذا الفشل ، فقد وقف يوسف ادريس بمسرحيته « الغرافير » على مشارف المسرح العالمى ، واستفاد استفادة نكية من بريخت ويونسكو وبيكيت وغيرهم وارتفعت المسرحية الى قرب الأوج وتلكات النظرية عند مشارف الظن والحماسة الوطنية .

والبيان الذى قدمه يوسف ادريس فى أول المسرحية والقاه كرم مطاوع خطوة لم يحالفها التوفيق نحو الاستفادة من التراث العالمى المعاصر وبخاصة مسرح بريخت . وقد خلط فيه المؤلف بين شخصيتين من أشخاص مسرحيته ، هما مؤلف المسرحية الذى هو يوسف ادريس ومؤلف الحياة الذى يظل يصغر حتى يتلاشى ثم يغيب فقام بدورها معا كرم مطاوع .

يخوض الفرفور والسيد بعد ذلك كثيرا من التجارب ، ويتبادلان

مواقف السيادة والفرفرة ويجريان الحلول الشمولية والفوضوية ،  
ثم لا يجدان مخرجا لمشكلتهما الا الانتحار .

« حين يموتان يجدان ان الحياة الأخرى هي أيضا جارية على  
نفس النهج ، ففيها فراير وأسباد . والفرفور يدور حول سيده لأن  
الخفيف من الذرات يدور حول الثقيل ، وهكذا يعيش فرفور في الدنيا  
ثورا مغمض العينين ، ويبعث في الأخرى ذرة هائمة الى مالا نهاية  
في مدار لا تتعداه .

تلك هي النهاية المفاجئة التي تنتهي اليها مأساة يوسف ادريس  
الضاحكة فهي اذن تراجيكوميديا . كما يقولون بلغة النقد  
الحديث ، مزيج من الضحك والبكاء . وقد حفلت المسرحية بالضحك  
حقا ، ولكن الضحك كان مريرا ، فحوار يوسف ادريس ليس حوارا  
خفيف الظل ولكنه حوار ساخر جارح ممعن في القسوة . ولعل  
المؤلف كان حريصا على السخرية الجارحة فأطال ذلك المشهد الفرعي  
الذي يبحث فيه الفرفور والسيد عن اسم ومهنة للسيد ، وتناول فيه  
يوسف ادريس كل قطاعات الحياة بالتجريح والقسوة . وربما بلغ  
طول هذا المشهد الى حد الاملال رغم قدرته على إثارة الضحك .

ويطل يونسكو برقبته في افتتاحية الفصل الثاني ، وبخاصة  
في ذلك الحديث المضطرب عن الزمن ، وفي تلك الاشارات الى نابليون  
وهتلر ومحاولة المزج بين عالم المسرحية وعالم التاريخ ، ومن المؤكد  
أن اطلالات يونسكو كثيرة في هذه المسرحية . ولكن يوسف ادريس  
يستطيع أن يقول وثقا انه قد استفاد منه كما يستفيد الكاتب المسرحي  
المتمكن من التراث العالمي ، لا كما يستفيد التلميذ المبتدئ من الاساتذ  
المعظم ، وليس يونسكو وحده هو صاحب الأثر ، بل ان لبريخيت اثره  
أيضا ، وبخاصة في خطاب الجمهور ، ومحاولة ادماجه في العمل  
المسرحي ، وفي استخدام الكورس هذا الاستخدام الجديد .

لقد حقق يوسف ادريس للمسرح المصرى عالمية رائعة المستوى  
من خلال هضمه وتمثله لاجتهادات المسرح العالمى الحديث وجراته  
البائغة فى علاج مشكلات الوجود الكبرى • وتلك هى الفضيلة الأولى  
لمسرحية الغرافير •

وأخيرا •• لقد حاولت جهدى الا أتعرض لتلخيص المسرحية ،  
لأننى أرجو أن تحرص على قراءتها وتفكر مع يوسف ادريس بحثا  
عن حل ، فلا بد للطريق المسدود أن ينفتح • ولكن الحديث لا يتم الا  
إذا تحدثنا عن الممثلين الكبارين اللذين قاما بدور الغرغور والسيد ،  
وهما عبد السلام محمد وتوفيق الدقن • فان لكليهما موهبة حضور  
خارقة يستطيعان بها أن يجتذبا عيون المتفرجين وأذانهم ، وشاظرتهما  
سهير البابلى التفوق فى دورها الخفيف الظل ، وقد أجاد المخرج  
كرم مطاوع استغلال امكانياتهم ، وخلق لنا الى جانب ذلك اطارا  
تجريديا موحيا تدور فيه أحداث المسرحية ، ووفق سليمان جميل  
فى خلق الموسيقى المصاحبة للمسرحية وخاصة فى ختام المشهد  
الأخير •

« الأهرام ١٩٦٤/٥/١ »

« حتى نقهر الموت »

## أشهر المضحك

لموليير حظ في المسرح المصرى وفير منذ أن ترجم له محمد عثمان جلال فى أواخر القرن الماضى مسرحيته « طرطوف » ترجمة زجلية محكمة مازالت تتنفس فى أرجاء المسرح المصرى موسما بعد موسم حتى اليوم .

ولقد نقل محمد عثمان جلال أحداثها من باريس القرن السابع عشر الى القاهرة القرن التاسع عشر ، وأبدل طرطوف بملابسه وسمته الباريسية لحية وجبة وعمامة ، وغير اسمه من « تارتيف » كما يقول الفرنسيون الى الشيخ متلوف ، وما لبث الشيخ متلوف أن أصبح شخصية كاريكاتورية فى صحف الفكاهة المصرية وصار علما على أهل النفاق ممن يتمسحون بالدين ، ويخفون تحت سيماء التقوى والصلاح نفوسا أشد سوادا من الليل البهيم .

لم تفقد المسرحية حين ترجمت من الفرنسية الى العربية شيئا من جوهرها رغم التخصير والصبغة المحلية التى اسبغها عليها المترجم العظيم محمد عثمان جلال . فلن تحس بغربة المواقف عن بيتك المصرية ولن تلمح شيئا من هذا العنت الذى يعانىه المترجم

المصر ، ويعجز عن اخفائه لعين القارئ او المشاهد ، وفضل محمد عثمان جلال فى ذلك فضل كبير ولكن طبيعة مسرح موليير قد اسعفته كثيراً فى بلوغ هذا الفضل . فلقد كان هدف موليير هو فضح العيوب الاجتماعية الشائعة فى زمنه وفى كل زمان ، كالبلخل والنفاق والإدعاء وغيرها . وقد اثر حين سلك ذلك السبيل ان يختار شخصيات بشرية يودع فيها هذه النقائص ثم ينسج أحداث مسرحياته من حول هذه الشخصوس ويضعها فى المواقف التى تبرز هذه الملامح المزعجة . فمسرح موليير اذن هو مسرح الشخصيات البشرية ، ومن باب الشخصية البشرية ألا تفقد شيئاً من جوهرها اذا انتقلت من بيئة أو من لغة . بل ان مسرح موليير هو مسرح ( النماذج ) ، فأرباجون نموذج للبلخل وألست نموذج للصراحة الساذجة أو للرجل « المدب » وجوردان نموذج لادعاء الارستقراطية و « فيلامنت » نموذج للمرأة المتعالة . . . وقس على ذلك ماشئت من شخصيات مسرح موليير .

وقد ادرك موليير ان احدى الوسائل لمجابهة الشر هى السخرية منه ، قالناس لا يابھون - كما يقول فى مقدمة مسرحيته طرطوف - حين تكشف وضاعتهم ، ولكنهم ينزعجون حين نكتشف سخافتهم . وحين يصبح الشر سخيفاً مثيراً للضحك يفقد جاذبيته . وقد خاض موليير طريقاً طويلاً لى يصل الى هذه الحقيقة ، وحين ادركها تخلص عن هجاء الأفراد والأعمال الى هجاء النماذج البشرية .

ومن الحق ان موليير قد خص بعض فئات المجتمع بالنقد الموجه ، ولعل الأطباء كانوا هم الهدف المصوب لسهام موليير : فقل ان نجد له مسرحية تخلص من نقده لأطباء زمانه . وتحدثنا سيرة حياته بأن احدى مسرحياته الأولى المقصورة قبل أن يتصفه الزمن فيصير مؤلف القصر الملكى ومضحكه كانت تدور حول الأطباء وأدعياء الطب . فهناك خادم اسمه « سيجاناريل » - وقد اصبح

هذا الاسم علما من اعلام مسرح موليير - يريد أن يعين سيده فى امر غرامه • فهو يذهب لزيارة الحبيبة المريضة مدعيا انه طبيب ، ويكفيه من عدة الطب بضع كلمات لاتينية متقكرة وزهو مفراط بالهنية • ولموليير مسرحية أخرى أسعد حظا من تلك تدور هى الأخرى حول الأطباء ، وهى مسرحية « الحب هو الطبيب » وقصتها ساذجة تشبه قصص الحوادث ، فالفتاة تدعى المرض ، ويفد الحبيب فى زى الطبيب ، ويقنع أباهما انه قد لمح عند ابنته بوادر اضطراب عقلى قد يعظم أمره اذا لم يسعف بالعلاج • وانه سوف يفيد مما تخيل ، فقد أخبرها حين زارها لأول مرة انه جاءها يسألها الزواج ، فانفجرت اساريرها ولعت عينها ، واذا استمرت فى هذا الوهم بعض الأيام ، فسوف تشفى • ويوافق الاب على هذا العلاج المقترح ، ويدخل موثق العقود متكررا فى هيئة مساعد الطبيب ، يعقد قرانهما والاب ساذج ساذر فى سذاجته •

ثم تبلغ السخرية بالأطباء ذروتها فى ملهاته الشهيرة « طبيب رغم أنفه » التى دقع فيها أحد الخطابين على القيام بدور طبيب خطأ ذات مرة ، فاستمر الأمر ، ومع الزمن وجد الشجاعة لمواصلته خدعته ، ورأى الطب خيرا من الأخشاب •

وأخر مسرحيات موليير التى يسخر فيها من الأطباء هى مسرحيته « مريض بالوهم » التى يعرضها المسرح العالمى بالقاهرة الآن • بل هى آخر مسرحيات موليير على الإطلاق اذ عرضت فى عام ١٦٧٣ ، ومات موليير فى اليوم الرابع لعرضها • ويبدو أن سبب نقمة موليير على الأطباء هى تلك العلة التى مات بها ويبدو أنها لازمته زمنا طويلا • وفى هذه المسرحية يصنع موليير صنيعا جريئا ، اذ يجعل احدى شخصيات المسرحية تنصح بطلها بأن يخلع عن نفسه أثواب الوهم ، ويهب من مقعد مرضه ليرى احدى مسرحيات موليير ، فيفرجان عن نفسيهما بالضحك والمتعة ، ويقول المريض

الواهم ان موليير هذا لو عرف المرض لكف عن الضحك ، فيجيبه  
الناصح اذمين قانلا بلسان موليير :

« ان موليير يؤمن بان الاجسام القوية المثينة وحدها تحتل  
ما يصنع الأطباء من دواء بجانب ما تحتل من المرض . اما هو  
فما لديه من عافية لا يعينه الا على احتمال المرض فحسب » وقصة  
« مريض بالوهم » قصة بسيطة مثل قصص معظم مسرحيات موليير ،  
فأراجان رجل فى اوساط العمر ، كفته الحياة مئونة الصعى فى طلب  
الرزق بطريقة ما ، لا يحدثنا عنها موليير ، فانشغل بصحته حتى  
اصبح هذا الشاغل هو مرضه فهو عبد لنزوات الأطباء والصيادلة  
الذين يشبهون العطارين فى زماننا ، وقد ماتت زوجته وأم ابنته  
فتزوج من بعدها شابة حسناء قاسية منافقة الضمير ، فهى تطمع فى  
ان يوصى لها بثروته ويحببها عن ابنته ، وتصلطع له الوانا من  
الحبة والتدليل . وامور البيت تسير على هذا النحو المضحك ، ولكن  
هناك شخصية تدير زمام القصة وتقف بنكائها ازاء اثنائية اراجان  
وهى شخصية توانيت الخادمة ، وتتأزم المسرحية حين يطالعنا الاب  
برغبته فى ان يزوج ابنته من طبيب حتى يضمن لنفسه العلاج ،  
بينما الابنة عاشقة مغلوبة على امرها .

ان اثنائية الأب ومكائد زوجته يقفان حائلا امام زواج الفتاة  
ممن تحب ، ولكن ها هى ذى « توانيت » الخادمة تغير من اقدار  
الرواية بحيلتين تصطنعهما ، الحيلة الأولى هى أن تتخذ لنفسهما  
سمت الأطباء ، وما اكثر الأطباء المزيفين عند موليير ويقنع الأب أن  
علاج طبيبه الخاص - وهو بالمناسبة خال الزوج الذى يرشحه الأب -  
علاج خاطيء ، والحيلة الثانية أن تقنع الأب بأن يتماوت ليرى وقع  
ذلك على زوجته وابنته . وترى الزوجة «أراجان» مسجى على فراشه  
متماوتا فينتابها الفرح الغامر وتفكر فى الميراث وتعد لاستلاب غنائم

البيت • أما الابنة فتنهار باكياً عند جسمه المغطى وقد حزنت أعمق الحزن •

ومكذا يدرك الأب عواطف أسرته نحوه ، ويعود الى صوابه ويزوج ابنته ممن أحببت •

ان مسرح موليير مسرح ملء بالحيل والمكائد والتفكر والمبالغة ولا عجب فى ذلك فهو مسرح القرن السابع عشر ، وليس موليير الا المورث العظيم للكوميديا الايطالية المرتجلة ول مسرح خوارق العصور الوسطى فلن نطالبه بحبكة خالية من المبالغة أو التحايل أو بحل يخلو من المفاجأة ، فليس هذا دأبه ومنهاجه ، وليس هو كذلك قصده • ولعل قصده هو رسم النموذج فى براعة وقضغ عيوبه فى جراحة وجعله هزاة امام أعيننا فلعلنا نخشى عندئذ أن نصبح هزاة فى عيون الآخرين •

ان اخراج مسرح موليير تجربة صعبة فهو يفرى المخرج ان يهبط به الى « الفارس » لولا أن يشده ذوقه السليم الى التزام حدود الكوميديا الراقية ، ويفرى الممثل أيضا بأن يجعل من دوره مجموعة من الحركات المضمونة النجاح عند المتفرج لولا ما فى المسرحية من تماسك • وأظننى لست عند بعض الممثلين تهاونا كنت أرجو أن يضبطه المخرج ، فيمنع بعض الحركات الجانبية التى تلفت المتفرج عن المشهد الرئيسى •

مرحباً بموليير على خشبة مسرحنا •

« الأهرام ١٩٦٤/٩/٢٥ »

« مدينة العشق والحكمة »

« حتى تفر الموت »



## القدر وراء الأفق

للكاتب الأمريكى أوجين أونيل فضل يرجع به على كثير من عمالقة المسرح ، هو أمريكيتيه . فلم يكن وراءه ذلك التراث الأوروبى الضخم الذى تنفس اعلام المسرح الأوروبى أول أنفاسهم فى ظله ، بل لقد كان المسرح الأمريكى فى أوائل القرن العشرين - مثل مسرحنا فى تلك الفترة - يكاد يعتمد على المسرحيات الموسيقية التى نشأت مع نشأة حى برودواى ( وهنا نذكر شارع عماد الدين عندنا ) . وقد يتجه الى تقديم بعض مسرحيات القارة الأوربية التى تستطيع شهرتها أن تعبر المحيط ولعل معظمها كان من المسرحيات المحكمة الصنعة التى اقترنت باسم الكاتبين المسرحيين سكريب وساردو ، أو من المسرحيات الرومانتيكية ، مثل مسرحية « الكونت دى مونت كريستو » المعدة عن الكسندر ديماس ، والتى ظل جيمس أونيل الممثل ، ووالد أوجين أونيل ، يمثل بطولتها سنوات طويلة حتى تجمد عند هذا الدور الرومانتيكى الشهير .

وثمة منيع ثالث كان يمد المسرح الأمريكى ببعض ما يعرضه فى مطالع القرن العشرين وهو اعداد الروايات الشهيرة للمسرح ، ومن أهمها الرواية المعروفة « كوخ عم توم » .

ذلك كان حال المسرح الأمريكى حين بدأ أونيل تجاربه المسرحية فى غضون الحرب العالمية الأولى ، ونحن لا نكاد الآن نذكر المسرح الأمريكى الحديث الا ويرد اسم أونيل الى شفاهنا ، فقد ظل الى منتصف القرن العشرين يمد المسرح بروائعه ، ومن الحق أن جيل أونيل قد اتسع لأسماء أخرى كثيرة شاركت فى خلق المسرح الأمريكى الحديث مثل سيدنى هوارد وفيليب بارى وغيرهما ، ولكن أونيل هو علامة العصر وشارته ، ورمز الخلق والنمو والازدهار مع المسرح من أهم مسارح العالم الآن .

كانت الفرقة المسرحية تنسب الى نجومها الكبار من الممثلين . وكان النص المسرحى هو آخر ما يقام له وزن حين تتمع الفرقة أن تبدأ نشاطها . ولعل هذه الظاهرة المرضية - وهى ظاهرة انفصال المسرح عن الأدب ، كما كان الحال عندنا قبل توفيق الحكيم - تصاحب نشأة المسرح دائماً . ولن يوجد مسرح أصيل الا اذا ارتبط المسرح بالأدب والفكر مثل ارتباطه بخشبة المسرح . وقد وفق أونيل فى كثير من أعماله الى تحقيق هذا الارتباط الحيوى بين جدية النص الأدبى وغناه وبين ماتقتضيه أصول الحرفة المسرحية . ولعله قد أدرك الى جوار ذلك جسامه الدور الذى يجب أن يؤديه . فالتراث المسرحى الأوروبى قد وصل الى قمته منذ الاغريق الى ابسن وبرنارد شو ، وعليه هو أن يتمثل ذلك كله ، وان يبدأ من نهاية التطور لا من بدايته كما أن البيئة الأمريكية بيئة جديدة متطورة سريعة الايقاع لم تستكشف بعد الا من خلال أعمال روائية قليلة لجون لندن وسنكلر لويس وغيرهما . ولذلك فقد حرث يوجين أونيل فى سنوات حياته التى امتدت الى عام ١٩٥٣ معظم أرجاء التربة المسرحية عمقا واتساقا ، والتقط شخصياته من مختلف البيئات ، واختلف أسلوبه من الواقعية الى التعبيرية الى الرمزية ، واستخدام الأقنعة فى احدى

مسرحياته ( الاله الكبير بروان ) والكورس فى مسرحية اخرى ( اليعازر ضحك ) هذا الى غيرهما من وسائل التأثير المسرحى .  
كما حاول محاذاة التراجيديا الاغريقية ( الحداد يناسب اليكترا )  
الى غير ذلك من ألوان التجربة التى قتن بها ، حتى ليوشك أن يضيف  
قيمة تجريبية فى كل عمل من أعماله .

ذلك كان احساسه بدور الرائد للمسرح الأمريكى الجاد ، ولاشك  
أن أونيل قد وفق أبلغ توفيق فى قيامه بهذا الدور ، وخرج بالمسرح  
الامريكى من نطاق المحلية الى رحابة العالمية .

وقد قدمت فرقة المسرح العالمى بالقاهرة فى الأسبوعين الماضيين  
احدى روائع أونيل ، وهى مسرحية « وراء الأفق » من ترجمة سامى  
ناشد وأخراج حمدى غيث ، الذى تقاسم بطولتها مع عبد الله غيث  
وسهير المرشدى .

و « وراء الأفق » هى أولى مسرحيات أونيل الطويلة ، وقد  
قدمها للمسرح فى عام ١٩٢٠ ونال من أجلها جائزة « بولتز »  
الامريكية ودفع به نجاحها الى الصف الأول من أدباء بلده .

ومسرحية « وراء الأفق » واقعية تبرز منها الفكرة التى  
سيطرت على كثير من أعمال أونيل ، هى شوق البشر الى تحقيق  
ذواتهم ، واطمئنانهم الزائف للحظات انهم فى طريقهم الى تحقيق  
تلك الذات بعد أن اختاروا طريقا معينا من بين كل الطرق التى  
تشعبت أمامهم وهم يجهلون أن هناك قوة أخرى تفعل فعلها فى  
المصير البشرى ، وهى قوة أكثر قدرة وأشد مضاء ، إذ بعد فترة  
من الزمن يجدون أنهم قد وقعوا ضحية لاحتباط مرير ، وأنهم قد  
اختاروا الطريق الخطأ الذى لا يقضى الا الى الحطام ، وحين تسدل  
الستارة على الكارثة المباكية تكاد تسمع ضحك القدر . .

وأبطال المسرحية الثلاثة الذين يتكلمون فى كفة القسدر  
فتعصرهم أصابعه هم شابان وفتاة . أما الشابان فهما شقيقان ولدا

لأب وأم ريفيين أمريكيين ، يملكان مزرعة صغيرة ، ويعيشان حياة هادئة وادعة . وأكبر الشقيقين فلاح مستقيم النفس على النزعة ، والثاني شاب خيالي معتل الصحة مولع بالقراءة يحلم أن يرى العالم ويختزن التجارب ويصبح كاتباً أدبياً .

أما الفتاة فهي جارة لهم مات أبوها وتركها هي وأم مقعدة وخلف لهما مزرعة صغيرة يستعينان على زراعتها باستئجار العمال .

وكلا الشابين يحب الفتاة . أما الأكبر فحبّه حب رصين هادئ ، يطمح في الزواج منها ، ويثق أن تلك الرغبة ليست بعيدة التحقيق ، ولم لا تتحقق تلك الرغبة . والفتاة لا تنصرف عنه ، وأما تعتقد أن زواجهما هو ازدهار مزرعتها وضمان لمستقبل ابنتها ، وأبوه متحمس للزواج إذ يضم المزرعتين المتجاورتين تحت سلطانه .

أما الثاني فهو يخفي حبه لأنه يظن الفتاة مولعة بأخيه ، كما أنه يطمح في رؤية العالم ، واستكمال حياته الجامعية . وها هو ذا أمله الأول يوشك أن يتحقق فضاله القبطان لاهدي السفن قد وافق أن يأخذه معه في رحلة إلى الأرجنتين لمدة سنة يرى خلالها العالم وموعده السفر هو الفد .

كل شيء اذن هادئ مرتب . والمستقبل يبدو مرسوماً مضموناً . سيتزوج الأكبر أندرو من الفتاة روث ، وسيصافر الأصغر روبرت مع خاله ، وحين يعود سيستأنف حياته الجامعية ، وقد يصبح كاتباً أو مفكراً وينسى في رحلته هذا القرام الرقيق شبه الأجوى الذي يكنه لروث . وفجأة يحدث ما ليس في الحسبان .

في ليلة السفر تعترف روث للفتى الصغير أنها تحبه ، كان الجو مهياً لذلك الاعتراف ، فالمساء رقيق والتلال الرمادية تبدو خلف الأفق منعكساً عليها زميض نجمة شاحبة ، كل شيء كان يدفع الفتاة

الرقيقة الى أن تشعر بالحب ، ويدفع الفتى الرومانتيكى الى أن يستجيب له بعد أن تتبعث كوامن نفسه ، وها هو ذا يسرع الى أسرته ليخبرهم أنه لن يسافر مع خاله وأنه قد وجد ضالته فى حضن الفتاة .

قبلة أو قبلتان تبادلها الفتى والفتاة غيرت مصائرهما ولا يملك الأخ الأكبر الا أن يعلن اعلانا لا تردد فيه أنه سيسافر مع خاله بدلا من أخيه .

وتزوج روبرت الأصغر من روث ، ومات الأب ثم الأم وفشلت حياة روبرت وروث حين هوت المزرعة الى الحضيض لأن الفتى لا يعرف الفلاحة وكرهته الفتاة وألقت نغمتها على تلك الكتب التى يقرأ فيها . فما زال فى ركن من قلبه أمل غامض أن يصبح كاتباً . لقد أحس كلاهما بأنه مقيد الى الآخر نتيجة لنزوة عابرة ذات ليلة . وفى ختام الفصل الثانى يكون بين الزوجين مشهد عاصف تجلت فيه براعة أونيل وأبداعه . يبدأ الموقف بخلاف صغير بين الزوجين حول تأخر الزوج عن موعد العشاء . ولكنه ما يلبث أن يحتد ويتأزم لينكشف عن طبقات وطبقات من كراهية كل منهما للآخر ، واحتقاره لأسلوبه فى الحياة ، ثم ما يلبث أن يتكشف عن ندم الزوجة على تخليها عن أندرو العملى الى روبرت الضعيف الخيالى ، وما تلبث أن تهتف أمامه باسم أندرو ، وتعلن بأنها تحبه ، وأنها تنتظره بعد هذه السنوات الثلاث لينقذ المزرعة ، وينقذ حياتها .

وما تلبث ابنتهما التى رزقاها ، والتى كانت الرباط الوحيد بينهما أن تموت ، وينكسر عليها قلب الأب ويفقد خيط وجوده ويمرض بالسل .

ويجىء أندرو بعد ثمانى سنوات من الغيبة ، وقد صار غنيا ثم فقد معظم ماله فى المضاربة ليموت أخوه بين يديه .

ذلك هو هيكل المسرحية . وما أصعب تلخيصها فى هذا الحيز .  
ولكنك تخرج منها وقد تملكك الاحساس بأن الأبطال الثلاثة قد فقدوا  
حياتهم . أولهم تعذب ومات وهو يطلب أن يرى الشمس . وثانيهم  
اغترب عن أرضه . وعاند قدره الذى أراد له أن يكون فلاحا فصار  
تاجرا وفقد روحه فى المضاربة ، وثالثه فقدت ابنتها وسكنية نفسها  
ووهم الحب الذى عاشت له . لقد نالوا جميعا جزاء التكرار لما  
رسمته لهم الحياة . حين حاولوا أن يتمردوا عليها ، وأن يشقوا  
طريقهم بمحض اختيارهم الحر ، فلم يحقق أحد منهم شيئا مما تمناه .

تلك هى مسرحية الاحباط والفشل التى افتتح بها أوئيل حياته  
المبدعة ، وقد قدمها لنا حمدي غيث على المسرح فى إطارها الواقعى  
الحزين ، وقام بدور أندرو فاداه بقوة واقتدار ، مع اقتصاد رصين  
فى الحركة ، وغنى فى الأداء الصوتى – وقام عبد الله غيث بدور  
روبرت فانتقل به من الرومانتيكية الخفيفة فى الفصل الأول الى العمق  
المنكسر الحزين فى الفصل الثالث فى يسر وموهبة وكانت سهير  
المرشدى ناجحة فى دور روث .

ولكنى أخذ على حمدي فى الاخراج امرين ، أولهما هو رسمه  
لشخصية الخال القبطان بصورة كاريكاتورية ، وأغلب ظنى بعد  
مراجعة كلمات الدور أن المؤلف لم يقصد الى ذلك ، بل قصد الى  
خلق شخصية قبطان وحيد نماذج حساس . كما أخذ عليه اختياره  
لمثلة ذات وجه هادئ هى سهير الشال للقيام بدور السيدة اتكنز ،  
وهى امرأة عليلة مقعدة مريضة النفس والجسد ، وفى ظنى أن  
السيدتين كيت مايو واتكنز كان ينبغى أن تتبدلا أدوارهما .

« الأهرام ١٩٦٤/١٢/١٨ »

« حتى نكهر الموت »

« مينة العتيق والحكمة »

## ثلاثة قرون من الضحك

كاننا نعيش فى بلدين مختلفين ، أو كأن قاهرتنا مدينتان متباعدتان ، أحدهما تعيش على مشارف القرون الوسطى ، والثانية تعيش فى قلب العصر الحديث . فبينما يتحدث البعض عن « الاطار الثابت » للفن ويزعمون أن دورهم هو تثبيت القيم وتكريس الجهود ، نجد آخرين ينادون بالتطلع الى التغيير والتطور ، ويحاولون أن يضيفوا الى وجداننا الفنى رؤى وأبعادا جديدة .

والمنادون بالتثبيت والمحافظة هم أعضاء لجنة الشعر بالمجلس الاعلى ، ومذكرتهم الشهيرة تكاد تسود وجه الحياة الأدبية عندنا ، وتملأ القلب ياسا من أى محاولة لتطوير فنوننا واستحداث صيغ وأشكال جديدة لاحساسات وجداننا ، لولا أن يجيل الانسان طرفه الى أبعد من مدى هذه المذكرة ، فيجد الرواية المصرية ترتاد آفاقا جديدة ، ويجد حقل الترجمة وقد عملت فيه عشرات العقول المستنيرة ، فنقلت الينا كثيرا من زاد الغرب وحضارته ، يجيل الطرف مرة أخرى الى أبعد من أفق هذه المذكرة الكسيحة ، فيجد المسرح المصرى يتفتح عن ثمر حلو ، ويجد المسارح المزدهرة فى أنحاء العاصمة وهى تطوف مختارة فى بقاع العالم المتحضر ، فننقل الينا أفانين الابداع

المسرحى ، ما دخل منها اطار الكلاسيك الثابت الذى اثبت الزمان عظمته وروعته كموليير ، ما زال منها فى دور التجربة والاحتكاك بالتاريخ كيوجين اونيسكو واعماله « اللا معقولة » .

وفى هذا الاسبوع يقدم لنا المسرح العالمى هذين العاملين المسرحيين « موليير » و « أونيسكو » فى عرض مسرحى واحد فيعرض لموليير مسرحيته الشهيرة « المتحذلقات » التى عرضت ببافيس لأول مرة فى عام ١٦٥٩ ويعرض لأونيسكو مسرحية الدرس التى عرضت ببافيس لأول مرة عام ١٩٥١ فكانه يثبت بنا ثلاثة قرون ، بين عبقرى الكوميديا العظيم ، وهذا المجرى الجريء الذى يمزج الكوميديا بالدراما .

والمتحذلقات ، هى أول مسرحية عرضها موليير بعد أن وصل مرحلة نضوجه ، وأذن له بالتمثيل فى القصر الملكى ، وقد قصد فيها ناقد البراجوازية العظيم الى ابراز التكلف والتصنع اللذين تميزت بهما بعض فتيات البرجوازية الفرنسية بعد أن افسدتهن المبالغة فى الذوق والترف وادمان قراءة الروايات الغرامية الرخيصة . فهاتان من اثرياء الريف يقصد اليهما شابان جادان من سادة الريف يعرضان عليهما الزواج بأسلوب واضح عار من الخيال والبهرجة اللفظية . ولكن الفتاتين ترفضان الزواج ، وتردان السيدين ردا غير كريم . فهما تبغيان المغامرة العاطفية التى تقف بهما على حافة المخاطر أحيانا ، وتسكب فيها الدموع وتتصاعد الزفرات والآهات ، ثم بعد ذلك قد يأتى الزواج تنريجا لهذه المغامرة العاطفية .

ويتفق ذهن أحد السيدين عن حيلة ، فله خادم لبق اسمه ماسكاريل – والخدم الأنكيا أحد محاور مسرح موليير – يخلق عليه السيد ملابس ، ويبالغ فى تزيينه ويكلفه بانتحال لقب ماركيز ، وأن يسعى وراء السيدتين هو وخادم آخر حتى يوقعهما فى حباله .



وبعد جملة من المواقف المضحكة التي يكشف فيها موليير عن ابداعه ، تقع الفتاتان المتحذلقتان فى حب الخادمين ، أو فى حسب ملابس الخادمين وأسلوبهما اللبق فى الحديث • وحين توشك الفتاتان على الارتماء فى أحضان الخادمين يظهر السيدان الأصليان ويوسعان الخادمين ضرباً ، ويكشفان للفتاتين عن ضحالتهم وسفاهة تفكيرهما •

وفى مسرح موليير ما زق لا يستطيع أن يتجاوزه الا المخرج الموهوب والممثل الموهوب ، ذلك أنه يفرى بالانحراف بالاداء من الكوميديا الى الفارس أو « المسخرة » اذا استعزنا بتعبير المجمع اللغوى • فلا يعتمد على ما تثيره المواقف وما يبعثه الحوار من ضحك ، بل يطمع فى مزيد من ضحك الجمهور ، فيجنح بالاداء الى الكاركاتير وبالحوار الى مجاوزة الحد فى النبرات والاشادات ، وقد بدا خطأ مخرج هذا النص فى المسرح العالمى ، فى تناوله لشخصية البطل الخادم ماسكاريل • فماسكاريل الذى رسمه موليير ، خادم مستنير ، يتمتع برقة ورشاقة واضحة ، أما « خادم » مسرحنا فهو غليظ الذوق سوقي ، فج فى حركاته وأدائه ، وقد أداه ممثل جديد فجنح به الى طريقة ساعة لقلبك المنقرضة فى الاداء • وفات المخرج وفاته ادراك ما فى النص من لغات ذكية : فحين تقول كاتوس ، إحدى الفتاتين له : « باسم الرحمة •• أتوسل اليك الا تكون قاسياً على هذا المقعد الذى مد ذراعيه اليك ربع ساعة ، فأرو ظمأ لعناذك » فهى لا تطلب منه أن يرتقى على الكرسي ببطنه فى هذا الوضع الجارح للفن ، بل هى تريد أن تقول له « اجلس » ولكن بطريقتها المتكلفة المتصنعة •

وثمة شئ آخر كان يجب أن يتنبه اليه المخرج ، وهو تهذيب هذه الترجمة التى تزدهم بالكلمات المهجورة •

وخلافاً للتاريخ ولدورة الزمن بدأ المسرح العالمى عرضه

بأونسكو ، وختمه بموليير ، ولعل فى ذلك استجابة لمقتضيات العرض المسرحى ، ولكن لهذا الترتيب دلالة فنية أيضا ، اذ انه ينيها الى ان موليير ما زال أقدر على الوصول الى الجمهور وان من الحكمة ان يحشر أونسكو فى المقدمة حتى اذا لم يستطع الوصول الى الجمهور ، وفقدت الصالة حرارتها بتأثير اللا معقول امكن لموليير ان ينزل الى الخشبة ، ويسترد ما ضاع من انتباه النظارة وحماستهم .

ومسرحية الدرس لأونيسكو احدى قلمه الغربية ، وهى أقل جذبا للجمهور من « الكراسى » أو « الملك يحتضر » مثلا وقد كان مكانها الحقيقى هو مسرح الجيب بينما تصلح « الخريت » التى يقدمها مسرح الحكيم للعرض فى مسرح عام . ولعل من الغريب ان تعرض « الدرس » على المسرح العالمى بينما يعلن مسرح الجيب عن تقديمه للاخوات الثلاث لتشيكوف ولكن هذا الذى نقول حديث فى مستوى التخطيط للمسرح . فلندع التخطيط لأهله ولننتحدث فيما عرض علينا .

فى يوجين أونيسكو كمؤلف مسرحى قليل من الرغبة فى التهريج ، واثارة الدهشة ومحاولة لتعليق مسرحياته على موضوعات كبيرة تنال استحسانا وشعبية من الناس ، وأوضح مثال لذلك هى مسرحية الدرس .

يقول بعض النقاد ان الدرس مسرحية موجهة ضد الهتلرية وان المدرس القاتل يمثل هتلر ، وان الفتاة التلميذة التى يقتلها المدرس العجوز تمثل الضحايا المتوالية له ، وان الخادمة « مارى » العجوز تمثل المانيا الوطن ، ولهم فى ذلك كثير من الحق فان أونيسكو نفسه يشير فى الهوامش المسرحية الى أن الخادمة مارى تنصح المدرس بأن يضع على كتفه شارة الصليب المعقوف لكى يفلت من العقاب .

وقد اتبع المخرج المجتهد سمير العصفوري وهو مخرج جديد أيضا ، وممثل لامع كما رأيناه في دور المدرس ، اتبع هذا الفهم ، فكان ماكياج المدرس مقربا من هتلر بشاربه القصير وخصلة الشعر المتدلية على جبهته ، وحركاته العصبية رغم أن المؤلف يجعل له في هوامشه مسرحية لحية بيضاء صغيرة أغفلها المخرج .

والواقع أن ربط النقد بين شخصية هتلر وشخصية المدرس في مسرحية « المدرس » هو خطأ قادم إليهم أونييسكو بمحاولته تعليق مسرحيته على موضوع كبير كالنازية وهتلر ، والمسرحية هي أضيق من ذلك كثيرا . ولعل ذلك الشك قد ساور أونييسكو أيضا فأشار إلى أن الشرط الذي يضعه القاتل قد يكون « الصليب المعقوف » وقد يكون غيره . ويظهر أن أونييسكو أضاف الصليب المعقوف على الهوامش المسرحية بعد أن فرغ من كتابتها ، فهو ينبئنا في نص المسرحية أنها تدور في فرنسا ، يقول المدرس لتلميذاته في الصفحة الأولى : « نعم . . ذلك حسن ذلك رائع . انى أمك . أنك تحفظين جغرافية وطنك ، وذلك بعد أن يسألك عن عاصمة فرنسا فتقول الفتاة أنها باريس . . في موضع آخر يقول المدرس عن الفرنسية أنها لغته ولسانه » .

ومسرحية أونييسكو بعد ذلك كله تطوير عسري لاسطورة « ذو اللحية الزرقاء » ، وهي الاسطورة التي شاعت في القرون الوسطى والتي تشبه كثيرا اسطورة الملك شهريار في أدبنا الشعبي . وقد بث أونييسكو كثيرا من عناصر اسطورة « ذو اللحية الزرقاء » في مسرحيته ، مثل الفتيات الأربعين ، والتواييت التي يخفيها في منزله وهو يبحث في ضحاياه عن اشباع جديد ليس هو الاشباع الجنسي ، وأن كان لونا من السيطرة قريبا من التملك الجنسي ، وحين يعجز عن هذا التملك يقتل ضحاياه .

واسلوب التملك هو اللغة ، وهي سلاح القاتل الحديث . وعن

طريق اللغة يستطيع السيطرة على ضحاياه ، حين يحاول ان يبت  
فى نفوسهم نفس رؤيته للحياة ، ويدمجهم فى كيانه ، وشخصية  
المدرس شخصية سيكوباتية عصرية فقدت القدرة على الحياة النشيطة  
ولم تستطع التأثير فى ضحاياها بواسطة الحيوية الجنسية ، فلجأت  
الى اللغة ، ولكن اللغة تفشل كوسيلة اتصال لأن كل انسان يتحدث  
بلغته الخاصة ولأن الجسم يبرز ويطالب بدوره فيقطع الاتصال •

وحين يعجز المدرس الأعزب الوحيد عن السيطرة يقتل كما قتل  
ذو اللحية الزرقاء فى مشهد جنسى صارخ • فالفتاة تصرخ وهى تمر  
بيديها على كل جزء من أجزاء جسمها كأنها تعانقه فى شبق واضح  
« راسى توجعنى •• عينائى •• حلقى •• رقبتى •• كفتى •• نهداى  
•• اردافى •• اعضائى الجنسية » وكأنها تتلوى تحت دافع جنسى  
محيط • بينما ينهال عليها المدرس بالسكين • ويجب عندئذ الانسى  
الرمز الجنسى للسكين عند فرويد ، وحين يقتلها المدرس تتدلى  
ساقاها وهما مفتوحتان على المقعد بينما يرتجف جسد المدرس لما  
ولذة وأعياء ويقول : أحس انى أحسن •• أنا متعب •• انتفس  
بصعوبة ••

أما الخادم الأنثى العجوز ، فهى الرغبة الشريرة فى نفس  
المدرس وهى الراعية الزوم لكل هذه المقاتل الوحشية •

هذا تفسير لهذا النص الذى قدمه لنا المسرح العالمى بخالف  
فيه مخرجه ، وان كان من الانصاف أن ننوه بمجهوده الرائع فى  
وفائه لفهمه للدور ، ومجهوده الرائع أيضا فى القيام به •

« الأهرام ١٩٦٤/١٢/٢٥ »

« حتى تقهر الموت »

« مدينة العشق والحكمة »

## مصادرة الأعمال الكلاسيكية تؤخذ دليلا على تاخرنا

تتيح قضية منع مسرحية المحاكمة فرصة لمناقشة واسعة ،  
حول حدود الابداع الفنى المسموح بعرضها على مسارحنا من جهة ،  
وحول حدود العمل الرقائى من جهة اخرى ، وهذه المناقشة المثمرة  
جديرة بأن تنير طريق المستقبل رغم أنها جارت على هذه المسرحية  
التعسة ( المحاكمة ) . وقد سمعت ان المحاكمة قد منعت من العرض  
على مسارحنا لانها تتعرض للقضاء وهم هيئة محترمة . ويهمنى ان  
أقرر ان المسرحية لا تتعرض لقضاء الجرائم العادية لكنها تتعرض  
لوضع الانسان فى الكون وماقضاتها وبوليسها الا رمز للقوى  
الكونية التى تقف بازاء الانسان وتحكم بادانته بمجرد وجوده  
فالانسان - عند كافكا - يعانى العذاب بمجرد ان يضع قدميه على  
الأرض ، ويحمل أوزار خطيئة لا يعرفها ، ويظل يحاكم على هذه  
الخطيئة حتى يموت ككلب .

ليس بطل كافكا اذن مجرما عاديا فى جريمة عادية ليوقف  
أمام قضاء عاديين ، ولكنه رمز للجنس البشرى فى تعامله لاثقال  
الحياة لمجرد وجوده ، ومن هنا يكون الزعم بتعرض المسرحية لقضاء  
الأرض أمرا باطلا يدل على تعجل للأمور . والمسرحية حزينة حقا ،

وأدب كافكا كله حزين ولكن الحزن سمة من سمات كثير من الاعمال الفنية والحزن لا يقصد نذاته ، ولكن ليثير في الانسان لونا من الرغبة في تفتيح النوافذ على رؤية أفضل ومستقبل أسعد ، فالإنسان الذى يعرضه الأدب لا يبغي بذر بذور اليأس في الإنسان بل دفعه الى البحث عن الأمل ، هذا فضلا عن أن أدب كافكا قد أصبح لونا من الأدب الكلاسيكى ، الذى يعتز به التراث العالمى كله ومسرحه أو رواياته المسرحية تعرض على مسارح العالم كله شرقه وغربه . ورواياته تترجم الى مختلف اللغات .

ولذلك يجب ان تعرفه بلادنا ان لم يكن في مسرح هام ، فليكن في مسرح الجيب كشأننا حين عرضنا مسرح يونسكو ومسرح بيبكيت . ان مصادرة الاعمال الكلاسيكية تؤخذ دليلا على تأخرنا .. وحسبك مثلا لو صادرت الرقابة رواية مدام بوفارى بحجة ان فيها جنسا أو غيرها من الكلاسيكيات بحجة ان فيها الحادا أو غير ذلك .

ان الكلاسيكيات يجب أن تعرض ، وعلى الجمهور الادبى أن يحكم فيها بما يراه ، والا تناقلت الأجيال بعدنا وتناقل اعداؤنا أننا نمنع ظهور بعض الآثار الكلاسيكية في مجتمعنا الاشتراكى الجديد .

« المساء ١٢/٣٠ / ١٩٦٤ »

## الملك يموت في الحديقة الفرعونية

واتى المسوت الملك بيرانجيه الأول بعد أن اخترع البارود واكتشف النار ، وركب المحراث والتراكتور وصمم المنطاد والطائرة والصاروخ وكتب الآليانة والأوديسه ، وابتكر التراجيديا والكوميديا ، وألف السيمفونيات والسونيتات ، بل انه هو الذى بنى المدن الكبرى وخطط العواصم ، مثل باريس وروما وموسكو ولندن ونيويورك ، وقبل أن يتولى بيرانجيه الأول الملك كانت صورة الكون غير مامى عليه الآن ، كانت المملكة خلاء مقفرا ، فازدهرت تحت حكمه واينعت وأمتها بالثورات والثورات المضادة ، وبالأصلاح والأصلاح العكسى ، وبالفلسفة والمعتقدات والشعر •

ولكنه فى آخر الزمان ضعف وهزل ، وأصبح عاجزا عن توجيه الأشياء والعناصر وذبلت حواسه ، وتخلخلت ساقاه ، وحين انكمش الملك ذليلا انكمشت المملكة وانخفض عدد سكانها من ملايين وملايين من البشر الى ألف عجوز وخمسة وأربعين نسمة فحسب ، وسقط وزيراه فى الغدير وهما يصطادان السمك ، فلما أمر وصيفته باصطيادهما وجدت الغدير نفسه قد سقط فى البركة • أن كل من

حول الملك - الا زوجته الثانية الحبيبة - ينصحونه ، بل يأمرونه ان يموت فى استسلام ، ولكنه يأبى ويتمسك بأذيال الحياة ، حتى يكتشف ضعفه وذبوله ، فيموت ميتة متهاقطة ، كأنه لم يكن يوما ما ملكا ، ولم يكن يوما ما ملء السمع والبصر . وسوف يصبح هذا الملك الميت مجرد صفحة من كتاب فى مليون دار كتب فى العالم ، وسيحتاج معرفة اسمه وتاريخه الى مراجعة القهرس الأبجدى تحت حرف الباء ، هذا ان لم تحترق المكتبة العامة كما تحترق معظم مكتبات العالم .

ويختلف رأى من حوله فيه ، وهو ينازع سكرات الموت ، فبعضهم يقول انه كان ذكيا ، ويقول الآخر انه كان قاسيا محبا للانتقام دنيئا ، فيرد ثالث أو ثالثة مؤكدا أنه كان رقيقا عطوفا ، وتختلف الآراء فيه وتضيق الحقيقة وهو مازال فى سكرات الموت لم يفارق الحياة بعد .

أما الملك الميت فهو الانسان ، وأما من كانوا حوله فهم خمسة من نوى قرياه وحاشيته ، أولاهم الملكة مرجريت زوجة الملك الأولى ، وهى سيدة قاسية الملامح ، تمثل الوعى والادراك والعقل ، وثانيته الملكة ماري ، وهى زوجة الملك الثانية ، والأولى فى قلبه ، سيدة جميلة تمثل العاطفة والمحبة ، وثالثهم الطبيب ، وهو فى الوقت ذاته جراح الملك وجلاده ، وعالم البلكتريولوجيا ، والفلكي الخاين وهو يمثل العلم التجريبي بحدوده الضيقة ، وزهوه الأجوف ، ورابعتهم جوليت الوصيصة الخاصة للملكتين ، وهى تمثل الشعب الفقير الكادح . وخامسهم هارس مخلوع القلب هو كل مابقى من جيش الملك .

وموت الملك الانسان هو موضوع المسرحية الرائعة لأوجين اونسكو « الملك يموت » ، التى كتبها فى عام ١٩٦٢ ، فهى أذن من أخريات أعماله المسرحية ، ولاشك أنها من أحسنها وتعنى المسرحية



بموضوع أثير عند أونسكو ، وهو الاتفاق على مستقبل الحضارة من سوء تصرف الانسان فى الكون ، ولعل المسرحية بعد أن تلك تلامسها وتتفتح شخصياتها أن تزول هذه المسحة • الغريبة فيها ، وهى المسحة التى اصطلح نقادنا المتعجلون على إطلاق كلمة « اللا معقول » عليها ، والتى اقترح أن تترجم بمسرح الاغراب ( بكسر الهجزة ) ، فمسرح أونسكو لا يعادى العقل ، ولكنه يعادى رقابة المنطق ، ويحاول أن يرد المسرح الى بداياته الأولى من اختلاط الكوميديا بالتراجيديا ، ومن استغلال النماذج المسرحية الكبرى الأرشييتايس ومن معالجة الانسان ذاته كجوه ، وذلك بعيدا عن هوارض التغيرات وتقلبات الأحداث •

والمسرحية من فصل واحد ، أو هى قطعة مسرحية تؤخذ جرعة واحدة فنموها الداخلى وأحداثها تنبع من الحركة الفكرية والوجدانية لأشخاصها ، فالملك أو الانسان يرفض الموت ، ويحاول أن يستعين بالزوجة الثانية أو العاطفة والحب لكى يمد فى حياته ولكن العاطفة ضعيفة مهزومة أزاد العقل الذى تمثله الزوجة الأولى وأزاء الحلم التجريبي الذى يعمله الطبيب ويلهأ الملك ويقل موته بعد أن يتخلى عنه كل أحبائه ، ويبكى نفسه ، ويبكى المحيطون به ثم يختفى من المسرح فى ظلام هادئ •

هذه هى المسرحية التى قدمتها فرقة المسرح الحديث اللبناني على مسرح الجيب فى الأسبوع الماضى ، ويضطلع بشخصياتها أبطال موهوبون نرجو لهم أزوع مستقبل ، وقد كان العرض جيدا ، لولا هنات فى الترجمة والاخراج •

أما الترجمة فقد قام بها الأديب اللبناني أنسى الحاج ، واختار لها لغة طيبة لولا ما يزدحم فيها من الفاظ باللهجة اللبنانية ، وقد كنت أؤثر أما أن يترجمها الى عربية متعارف عليها ، أو الى لهجة لبنانية صرفة ، أما هذا الخلط بين المنهجين فقد هبط بالترجمة فى

كثير من الأحيان ، فكلمة « سرير » العربية اوضح من « التخت » اللبنانية ، وكلمة « الامتحان » اوضح من الفحص ، أما استعمال كلمة « مدويل » بمعنى معيد للسنة الدراسية من « دويل » الفرنسية ، فهو قبيح بالغ القبح .

كما أن الترجمة لم تلتزم بالنص في كثير من المواضع ، فأصبحت غرفة الجلوس أو المعيشة هي السدار في الترجمة التي وضعها انس الحاج وقدم وأخرج وحذف وأثبت وتصرف وتصرفا غير محمود .

أما الاخراج فلم يتبع كثيرا ارشادات أونسكو دون مبرر لتجاوزها ، ويقول أونسكو في هوامشه للمسرحية اننا يجب أن نسمع دقات قلب الملك حين يفحصه الطبيب وكان من الممكن الاستعانة على ذلك بالموسيقى التصويرية ، كما أن المشهد الأخير في المسرحية ، وهو اختفاء الملك قد تنكب فيه المخرج كل مارسمه أونسكو لهذا المشهد ، رغم أن الاختفاء هو لب المسرحية .

أما الممثلون فهم موهوبون حقا ، وخاصة انطوان كرياض في دور الملك وميشيل نبعة في دور الحارس ، فهما ممثلان راسخا القندم لهذه الهدية لمسرحنا من لبنان .

« الأهرام ١٩٦٥/٤/٩ »

## لماذا لا يتكلم الانسان العربى

قال لى صديقى الكاتب المسرحى الفريد فرج : عليك ان تذهب حالا الى مسرح الجيب لتشاهد أروع دفاع عن الشعر يؤديه هارولد لانج وفرقته .

كانت الساعة الخامسة والنصف من بعد ظهر الجمعة ، منذ اسبوعين ، وكان موعد العرض السادسة وكان ذلك اليوم آخر أيام العرض، وذهبت مسرعا، لأن الفريد فرج اقترح على أن نكتبه هو وأنا برنامجا كهذا البرنامج عن الشعر العربى وذهبت ورايت وسعدت .

لقد حدثنا الممثلون الثلاثة بأسلوب درامى نابض مستعين بالتمثيل والرقص الرقيق والتجسيم عن ثلاثة من أرفع شعراء الانجليز هم جون دون ووليم بليك وجون ميلتون .

وانكشف لى عمق أعماق الشعراء الثلاثة وسعدت برؤية البرنامج الى حد زهدنى بعد عودتى فى رؤية القليفيزيون أو سماع الراديو ، بل فى القراءة ذاتها ، وكأننى أخشى على هذا الأمر المتمتع أن يزول ، وجلست بعد ذلك أفكر : لماذا لايتكلم الانسان العربى !

ان تراثنا الشعري مجموعة من الشعراء يعتبر شعرهم وثيقة نفسية لحياتهم ، واذا كان الشعر هو صوت الانسان وهو يتكلم كما عرفنا من هارولد لانج فلدينا بشر يتكلمون في تاريخنا ، منهم ابو نواس والمتنبى والمعري وابن الرومي ولكن هل نستطيع ان اتحدث عن شذوذ ابي نواس وزهو المتنبى وحيرة ابي الحلاء .

عندئذ - لو فعلت - لقام لى الف ناعق ينعى الاخلاق حين نكشف عن اعماق ابي نواس ، او يتبجح بالدعوى العريضة حين نكشف عن زهو المتنبى الأجوف او يوقفنى موقف المتهجم على المقدسات لو تحدثت عن ابي الحلاء .

لنظل اذن دائرين في تلك العبارات المرقعة الفارغة ، حتى يوجد جيل جديد لا يجد الزاعق فيه مكانا ، وعندئذ نستطيع ان نسمع وان نتحدث في الأدب دون ان نخشى ان نتهم بسوء الأدب .

« الأهرام ١٩٦٥/٢/٩ »

## وابور الطحين

كانت مسرحية « وابور الطحين » لنعمان عاشور ، هي صيحة الافتتاح لهذا الموسم المسرحي ، هذا اذا غضضنا النظر عن « نمرة ٢ يكسب » التي يقدمها المسرح الكوميدي ، ويقوم ببطولتها محمد عوض ، من تأليف أو اقتباس من لا أدري من القطاب مسرح الفكاهة للفكاهة ، ولاشك أن كثيرين ممن قصدوا مسرح الحكيم لمشاهدة وابور الطحين ، واثنا منهم فكانت تجلبهم محبة نعمان عاشور ، والاعتزاز بدوره في المسرح المصري المعاصر ، كما كان يجذبهم توقع الخبر من مخرجنا الجديد « نجيب سرور » العائد من بعثة الى روسيا ، وصاحب المحاولات في الشعر والنقد .

وكانت خيبة الأمل هي الاحساس الذي استولى على هؤلاء الكثيرين من محبي نعمان عاشور ، ومن متوقعي الخير من نجيب وكنا نستطيع أن نكتم هذا الأمل الخائب ، ونقول : مسرحية فاشلة تتلو مجموعة من المسرحيات الناجحة ، فهي اذن عشرة الجواد وكبوته ، ومخرج محتشد في عمله الأول أو الثاني يريد أن ينفض كل ماعنده وقد غلبه الزهو وحب الاستعراض ، فافسد المنطق الفني في سبيل الاغراب وجار على المضمون في سبيل الشكل . . . كنا نستطيع أن

نسكت ونقول ذلك أو بعضه لأنفسنا أو لأصدقائنا لولا أن العمل يستحق وقفة أكبر بكثير من كل هذا ، لأنه يطرح أسئلة فى منتهى الأهمية .

موضوع المسرحية ببساطة ، هو ضرورة ملكية القرية لأداة الانتاج الوحيدة فيها ، وهى وأبور الطحين ، فوابور الطحين مملوك لمجموعة من أعيان القرية ، وهم يفرضون الشروط النقدية والعينية ، بل ويغزلون نساء القرية ثمنا لطحن طعامها ، والقرية غاضبة ، يتقدم صفوفها « مداح » أو مغن شعبي وينت اخته الغازية ، وعامل يدير الوابور ، أو أن شئت التجسيم فهم الفلاحون يتقدمهم ممثل العمال ، وممثل للفنانين ، وفى المسرحية سر مختف ، وهو أن هذا الوابور كان فى الأصل ملكا للقرية كلها عن طريق المساهمة فى انشائه ثم اشتراه الأعيان سهما سهما بالقهر والخديعة ، وذلك كما كانت الطبيعة كلها يوما ما ملكا لجميع الناس بلا استثناء قبل أن تنشأ الرأسمالية ، وتنشأ مخاليفها فى الناس . فالموضوع موضوع اشتراكى تعليمى ، ولكن المؤلف اختار أبسط أشكال التصور الاشتراكى للمسرح ، بل أكثرها سذاجة . . فهذا التناول البسيط غاية البساطة بل لا أغالى إذا قلت المسطح المبالغ التبسيط كان عن الممكن انقاذه من وهدة البساطة والتبسيط لو اختار له مؤلفه قالب « الأوبريت » ، فالأوبريت لا تستطيع أن تحتل تناولا أعمق من هذا التناول ، وقد كان من الممكن انقاذه بطريقة أخرى ، لو اتبع مؤلفه منهج كبار الكتاب الاشتراكيين كبريخت وغيره ، فتعمق فى رسم الشخصيات ليخرج بهم من دائرة الأنماط الى دائرة البشر المتميزين ، إما أن يظل التناول بهذا المستوى ، فلا نجاة له إلا بالموسيقى والغناء .

وابور الطحين كانت أوبريت فى أول الأمر ، ولو قدمت فى هذا الاطار لكانت أبرع الاوبريتات التى قدمت على المسرح المصرى

الحديث ، ولكن المؤلف خسن بها على المسرح الغنائى . ودفع بها دفعا الى المسرح الدرامى •

ولاشك ان المخرج حين تناول النص ادرک بساطته وسطحيته ، فأراد أن يدعمه بمزيد من الحيل المسرحية ، هذه الحيل والاجتهادات الشكلية التى هاجمها فى بيانه المطبوع فعد خشبة المسرح الى ثلاث الصالة ، ورص فى عمقها صفيين من الكراسى يجلس عليها مجموعة من الناس كأنهم فى صورة تذكارية ، ووزع رمز الشطرنج على أهل القرية ، فأعطى الأعيان اللون الأسود ، وأعطى أهل القرية اللون الأبيض ، وتذبذب بأخراجه بين الواقعية أحيانا والكاريكاتير أحيانا والتجريد أحيانا أخرى •

كانت وراء الإخراج فكرة جيدة ، تلك هى حشد القرية كلها على المسرح ، ولكن ذلك كان يستدعى دراسة أكثر لمواقع الممثلين ، وكيفية انسحابهم من على المسرح ، ودراسة أكثر لبعض المواقع فى القرية ، فحتى التجريد يجب أن يحدد وتتميز معالاه ، وكانت وراء الإخراج فكرة جيدة أخرى ، وهى إشراك مجاميع من الناس فى « الفعل » المسرحى ، ولهذا استعان بفرقة أبو الغيط وفرقة الفنون الشعبية ومجموعة من الزمارين ، ولكن هل ساهم هؤلاء الذين استمر وجودهم على المسرح نصف ساعة بشئ ما فى مسيل توضيح « الفعل » المسرحى ، اليس وجودهم مجرد حليلة ساذجة على صدر المسرحية لاتزيدها جمالا •

وقد يغفر للمخرج الكثير ، ولكن لا يغفر له تمزيق التسلسل المسرحى بهذه الضجة الساذجة للدقوف والمزامير ، حتى لتوشك بعض المشاهد أن تستقل بذاتها ، حين تتبعها مقدمة موسيقية ثم تتلوها خاتمة موسيقية ، ويوشك المشاهد بين المقدمة والخاتمة أن يصبح لونا من الاستكشاثات كما حدث فى مشهد بائع الحلوة ، الذى انتهى بصرخته أنه حللة وليس دبورا ، أى أنه مفيد وليس مؤذيا !!

انها اذن تجربة للمؤلف والمخرج تتبعه المؤلف الى ان الفن  
الاشتراكي هو الفن العميق المركب ، ونعمان عاشور من اقدر الناس  
علي هذا اللون من العمق والتركيب ، فهو خلاق مبدع  
للشخصيات ، وننبه المخرج الى ان يفتق قليلا وراء النص ولا يزعم  
صارخا في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي : انا اخرج فانا  
موجود \*

« الايام ١١/٢٦/١٩٦٥ »



## ساعة ونصف من الفن الرفيع

امتعنا المسرح العالمى بساعة ونصف ساعة من الفن الرفيع ،  
ازالت صدأ النفس ونقلت من سعد برؤيتها الى افق عال من التذوق  
والمثمة ، حين قدم لنا مسرحية « انتيجونا » ، يتقاسم بطولتها ثلاثة  
من اقدر فنانينا ، هم سميحة أيوب وحمدى غيث وسعد أدرش ، الذي  
جسم هذا النص الرفيع على خشبة مسرحنا لأول مرة .

ومسرحية « انتيجونا » تبلغ من العمر حوالى أربعة وعشرين  
قرنا من الزمان ، هذا ان كان للفن العظيم عمر يقاس بالاعوام  
والسنين . كتبها واسطة العقد فى ثلاثى المسرح التراجيى اليونانى ،  
الشاعر سوفوكليس ، اللاحق باسكيلوس والسابق ليوريبندز وصاحب  
المسرحية العظيمة ، التى قيل ان ارسطو كان يوصلها فى كفه ، ويقول  
انها اروع ماخطه الانسان ، والتى ظلت وستظل مثالا شاهقا لكتاب  
المسرح ، وشغلا شاعلا لنقادها ، ومجالا لابداع ممثليه ، الا وهى  
مسرحية « اوديب » .

ومسرحيته « انتيجونا » تبدأ من حيث تنتهى « اوديب » أو بعد  
ان تنتهى اوديب بقليل . لقد اصر « اوديب » ان يعرف علة هذا الوفاء

انذى شمل مدينة « طيبة » فهي كما يقول « تريزباس » الكاهن نهز  
هزا عنيقا ، وقد اضطرت الى هوة عميقة فهي لا تستطيع أن ترفع  
رأسها ، وهي تهلك فيما تحتسوى الارض من البذور ، وتهلك في  
القطعان الرائعة في المراعى ، وتهلك بما يصيب النساء من اجهاض  
عقيم • وحين يرحل كريون ، صهر اوديب وشقيق الملكة جوكاستة .  
الى معبد ابوللون لكى يعرف علة ذلك الوفاء ، ينبئه الوحي أن رجسا  
قد ألم بالمدينة ، حين قتل ملكها السابق لادوس ، وأن المدينة يجب  
أن تظهر من هذا الرجز •

وليس هنا مجال تلخيص مسرحية « اوديب » ولكننا نعلم مع  
« اوديب » انه هو الرجز الذى ألم بالمدينة ، حين قتل أباه وضاحج  
امه ، ووفقا اوديب عينيه ، وتنتحر الملكة الام – الزوجة •

ولقد خلف اوديب أربعة أبناء • ولدان هما ثيوكليس وبولينيز  
وفتاتان هما انتيجونا واسمينا • ومما نعرفه مما لم يقل في المسرحية  
أن الاميرين قد اتفقا على أن يتولى كل منهما الملك عاما بعد وفاة  
ابيهما • ويتولى ثيوكليس الملك سنة ، فاذا أُرِفَ الحول رفض أن  
يقزل عنه لأخيه ، فاستعان الأخ بملوك المدائن السبع المجاورة ، والتقى  
الشقيقان في معركة فقتل كلاهما الآخر ، وشملهما موت واحد في  
يوم واحد • وتولى الحكم كريون •

• وكريون ، هو نموذج السياسى الذى عرفناه في « اوديب »  
وهو في هذه المسرحية يتحول من سياسى الى « طاغية » لا بالمعنى  
الحديث ، بل بالمعنى اليونانى لكلمة « تيرانوس » ، وهو ذلك الحاكم  
الذى يجمع كل السلطات بين يديه ، وقد يكون صالحا أو طالعا •  
ولكن الامتحان الذى يواجهه هو أن يوفق بين نفوذه وبين احساس  
الشعب ورغباته ، وأن يكبح جماح سلطانة بفضيلة التواضع  
والتبصر •

وكريون يخضع لهواه حين يأمر ان تؤدى الى جثة ثيوكليس كل علائم التكريم ، وان تطرح جثة بولينيز فى المراء لتكون نهباً للسباع والطيور وهو انتقام بشع عند اليونان ، اذ يعنى ذلك ان روحه لن تصل الى جزيرة السعداء الاخير بل تظل هائمة لايقر لها قرار .

وهنا نتقدم « انتيجونا » مثال الثائرة التى يحركها الحب الخالص ، لتقول لنا ان المرأة تستطيع بالحب ان تلهم ارفع المثل فى التمسك بالحق والموت فى سبيله . ان كلا القتيلين اخ شقيق لها ، وهى ان ترضى قط ان يذهب احدهما الى الموت مكرماً ، بينما تظل روح الآخر ضالة فى الافاق . وهى تعرف ان هذا القانون الذى اصدره كريون ، مخالف لكل شرائع الالهة ، التى تنص على تكريم الموتى ، وتذهب انتيجونا خفية لتدفن اخاها وتؤدى له الصلوات ، وحين يكتشف امرها وتواجه بغضب الملك ، نسمع مشهداً من الحوار لعله من اروع ما تفقت عنه قريحة الانسان ، تهتف فى اخره انتيجونا بكلمتها الرائعة « ولدت لاحب لا لايغض » .

ويأمر كريون وقد فقد الفضيلة اليونانية العظيمة - فضيلة التواضع والتوسط فى الامور ، واستبدت به سلطته فاضلته ، يأمر بان تدفن انتيجونا حية فى كهف ، حتى تقضى نحبها جوعاً .

ونعلم من حديث الكورس ان انتيجونا مخطوبة لهيمون بن كريون ويدخل هيمون لكى يراجع ابيه فى امره ، ولكن الملك يابى الا عنادا واصرار ، ويستنكف ان ينزل على راي ابنه الشاب وهنا يدخل طرف ثالث من اطراف القضية ، ذلك هو تريزياس الكاهن الذى يرى غيب الالهة ، وقد كان اليونان الاقدمون يعدون الكهانة لونا من السيطرة ويعدون الكاهن ملكاً او شبيهاً بالملك ، وهو يحذر كريون من مغبة غروره ولكن كريون يزداد طغياناً ، وهنا ينبئ تريزياس الاعمى بما يرى من فظائع الامور .

لقد سقط تكريون سقطته العظمى نتيجة لعناده واستبداده  
برأيه ، وهامى المصائب تترى ، فلقد قتل هيمون نفسه عند قدمي  
أنتيجونا ، ثم قتلت بوريديس زوجة كريون نفسها حزنا على ابنها ،  
وخرج كريون من المدينة منفيا ، على اصوات الكورس المنشد •

« ان الحكمة لأول ينابيع السعادة ، وان غرور المتكبرين ليعلمهم  
الحكمة بما يجر عليهم من الشر ، ولكنهم لايتعلمون الا بعد فوات  
الوقت ، وتقدم السن »

سر من اسرار التراجيديا اليونانية ، ولعله سر خلودها هو  
استطاعتها التوفيق بين المأساة الماثلية التي هي سطحها البارز ،  
وبين عمق الحياة واصطراع الافكار الازلية التي هي اغوارها  
الخصيبة فلو تأملنا في شخصية انتيجونا التي دفنت اخاها لوجدناها  
نموذجاً لثائرة مبكرة ضد الطفيان ، وشهيدة من شهيدات الحرية ،  
ونموذجاً للمرأة الايجابية ، ابدعه سوفوكليس قبل « ايسن »  
و « نواره » المشهورة بالآلاف السنين •

اما كريون ، فهو امتداد « لاوديب » ، لكلاهما سياسى ، وكلاهما  
متمرد على وحى الالهة الا اذا صادف وحى الالهة هواه • فاذا  
خالف وحى الالهة هذا الهوى ، فهو عندئذ غاضب مجذوف بالالهة •

والصراع بين الانسان والالهة هو محور من محاور مسرحية  
سوفوكليس ، فالانسان كما يقول « الكورس » فى احد اناشيده التي  
قد تعدو دسيلة على « الفعل » المسرحى ، فاذا تأملناها وجدناها من  
سلب المسرحية وقوامها ، هذا الكورس يقول نشيدا رائعا فى تعجيد  
الانسان :

« لقد ملئء العالم بالمعجزات ، ولكن الأشد اعجازا من الانسان  
هو الذى يستعين بالهواء القاصف على ان يطير بعد ان اتخذ للفن  
اجنحة ، فيعبر البحر المتلاطم وهو يقبض من حوله • هو الذى يستخدم  
الخيول والمحراث • الخ • »

ولكن هذا الانسان يجب الا يغتر بسلطاته وحيلته وجبروته بل  
يجب ان يعرف انه لم يقهر الموت ، ولن يقهر الالهة . ولعل معرفته  
تلك ان تعلمه التواضع .

منذ مايقرب من أربعين عاما ترجم استاذنا الدكتور طه حسين  
أربعاً من مسرحيات سوفوكليس هي « الكترا واياس وانتيجونا  
وأوديب ملكا » ، فحقق ذلك جزءاً من دوره كرائد عظيم لحياتنا  
الأدبية والفكرية . وتتميز هذه الترجمات بلغة جليلة تناسب الإيقاع  
التراجيدي للمسرحية وهذه هي الترجمة التي قدمها « سعد  
أردش » .

كان اخراج سعد أردش لهذه المسرحية درساً موفقاً لهواة  
التجديد والاعراب فيما لأطائل تحتها ، فهذا الإطار البسيط العميق  
في الوقت ذاته ، مكثنا نحن المثفرجين من أن نشهد النص محققاً  
على المسرح ، بقواضع عظيم يكتفى تحته مجهود عظيم .

اما انتيجونا المصرية « سميحة أيوب » فقد تنقلت بين انفعالات  
الدور في بساطة وروعة وكان حمدي غيث في دور كريون . مثالا  
للاداء الخلاق ، والفهم العميق وكان سعد أردش جليلا في ادائه  
لدور تريزياس .

شكرا لسويغات المتعة ، وشكرا للمسرح العالمى الذى صنع  
لنا هذه المتعة .

« الامرام ١٢/٣ ١٩٦٥ »

## سليمان الحلبي بين الرغبة والعقل

وفد الى مصر في احد ايام مايو سنة ١٨٠٠ شاب حلبي ، كان قد اقام بها من قبل ثلاث سنوات يدرس العلم في الأزهر ، ويعقد اواصر التلمذة والصحبة مع اشيائه وطلابه ، ثم عاد الى جنب ليملك فيها زمنا قصيرا ، فيعاوده الحنين الى مصر .

ويعد قرابة شهر ، قتل هذا الشاب بطعنات من خنجره الجنرال كليبر ، قائد الحملة الفرنسية الذي تولى امورها بعد هروب نابليون الى فرنسا ، وحوكم امام محكمة عسكرية ، وأعدم ، هو وثلاثة من طلبة العلم بالازهر ، وذلك بعد أن ضرب « على طريقة اولاد البلد » كما قال الجبرتي ، مؤرخ العصر .

وتختلف الآراء بعد ذلك في سليمان الحلبي . . .

هل كان الشاب الازهرى الصغير فدائيا يؤمن بالعمل الايجابى المسلح فى مواجهة الاستعمار . وحين افزعته جو المهادنة والملاينة والاستخذاء الذى ساد القاهرة بعد فشل ثورتها الثانية على كليبر ، قرر أن يقطع هذا السكون بأصداء طعناته ؟

أم هل كان الشاب الازهرى الصغير موفدا من قبل الاتراك

لاغتيال كليبر ، وليس له من فضل الا ان يسده قد حملت الخنجر  
وطعنت به صدر صاري عسكر الفرنسيين ، كما كان نابليون ومن بعده  
كليبر يدعيان ويسميان •

لا خلاف فى ان سليمان الحلبي كان شجاعا ، شجاعة الفعل  
الحاسم ، وان كليبر كان مجرما ، اجرام قادة الجيوش المحتلة ، حين  
يستبد بهم السلطان ، ولكن اى بواعث دفعت سليمان الحلبي بالذات  
ليقتل كليبر بالذات •

وكيف تحول الازهرى الصغير الى فدائى ، سواء بايعاز من  
نفسه ، أو بايعاز من رئيس وزراء الترك •

ذلك ما طواه عنا التاريخ ، وذلك هو ما يستهوى المؤلف المسرحى  
ليضيف من خلال عمله الفنى ، تاريخا الى التاريخ •

وحين يتعرض المؤلف المسرحى لحدث تاريخى ، يتعرض  
بالتالى لمجموعة من الصعوبات ، عليه ان يتجاوزها جميعا ، والا سقط  
فى الفراغ الممتد بين الحقيقة والخيال ، ام بين الاحداث التاريخية  
والاحداث المسرحية •

اولى تلك الصعوبات هى ان يجعل من التاريخ « ارضية » أو  
مهادا لاحداث مسرحيته ، فلكل فترة تاريخية روحها ونبضها ،  
الليزان يتمثلان فى لغتها والثقافة الشائعة فيها والافكار المسيطرة  
عليها والاحداث الكبرى التى تشغل حياة اهلها • وقد كفانا مؤرخنا  
الجبرى مؤونة تمثيل هذا العصر ، حين بسط لنا يومياته يوما بيوم ،  
ورسم لنا اشخاصه ملمحا بلمحاته ، وسجل احداثه بالتفصيل المتع ،  
ومن الجبرى انطلق الفريد فرج ، فى مسرحية « سليمان الحلبي »  
التي يفتتح بها المسرح القومى موسمه ، وبعد طول صحبة للجبرى ،  
استطاع الفريد ان يتمثل العصر ، وان يعيد تصوير القاهرة فى اوائل  
القرن التاسع عشر • واقلح فى نقل الاطار المعنوى والمسايدى من

صفحات الجبرتي الى خشبة المسرح . وواجه قضية اللغة بشجاعة ، فاختار اسلوبا لغويا خارجا من الزمن في معظم عباراته فاللغة المستعملة ليست لغتنا الحالية ، وليست ايضا لغة القاهرة القرن التاسع عشر ، وليست هي أيضا لغة الكتب القديمة ، بل هي لغة شعرية ، سهلة التركيب وافرة الموسيقى ، نسيج عربي لا ينتمي الى زمن بقدر ماينتمي الى اللغة ذاتها . واللغة ليست مقصدا لذاتها ، ولكنها اوعية تصب فيها الافكار . واذا تركنا الفكرة الرئيسية في السلام والعدل ، والسؤال والجواب ، والفتوى الصحيحة التي يتعين بعدها الفعل الصحيح ، وهذا من اوضح توفيقات الفريد ، اذ ان هذه المشكلة او ان اجراء المشكلة على هذا النحو ، هو الذي يحفظ للاحداث جوهرها ، حين تنبع من بيئة دينية مسلمة . اذا تركنا هذا وجدنا ان معظم الافكار الجزئية هي بالفعل افكار العصر ومشاغله . وذلك لولا بعض عبارات محدثة اعتقد ان الفاظها لم تأخذ دلالاتها المعاصرة الجديدة الا في هذا القرن العشرين ، مثل كلمة « حصانة » حين يقولها سليمان الحلبي في المشهد الذي يتمثل نفسه في صلاح الدين الايوبي امام ريتشارد قلب الأسد .

وثانية تلك الصعوبات هي ان يستعرض حوادث التاريخ المتناثرة لكي يعيد ترتيبها ، ويستخرج منها خيطها الدرامي . هذا الخيط الذي يطرد عنه كثيرا من الاحداث ، ويضم اليه كثيرا من الاحداث ، لكي تنتظم بعد ذلك القصة التاريخية . قصة حدث واحد ، فصلا بعد فصل وحكاية صغيرة تتلو حكاية صغيرة ، من خلال تصرفات الاشخاص الذين يجب ان يختاروا بعناية فائقة بحيث لا يصبحون ثقلا مبهظا على « الحكاية المسرحية » دون ان يضيفوا اليها شيئا . وتلك صعوبة اذا واجهت المؤلف المسرحي مرة فهي تواجه من يستمد موضوعه من التاريخ ألف مرة ومرة .

فالتاريخ غنى بالتفاصيل ، قادر على الهاب الخيال واثارة



الوجدان • وقد استطاع الفريد فرج أن يثبت لاغراء التاريخ واغوائه فاستار من شخصياته ما كفل لمسرحيته هذا القدر الكبير من الاحكام والتناسق • فكلها شخصيات تعدم شخصية بطله أو تثير جانباً من جوانبها • فالمصادات رمز للمقاومة الشعبية ، والشيخ الشرفاوى ممثل سياسة « انقاذ ما يمكن انقاذه » وفتيان مؤمنون بالعمل المنظم والثورة الشعبية الشاملة بعد التمهيد لها • وكليبر مجرم حرب بالمعنى الحديث لهذه الكلمة • وكذلك فعل المؤلف بالاحداث ، فلم يأخذ منها الا ما اسعفه على تركيب مسرحيته ، لا استثنى من ذلك الا بضع حكايات صغيرة جانبية ساقها المؤلف للتليل على وحشية الفرنسيين أو انهيار الجيش الغازى خلقيا • مثل حكاية الضابطين اللذين يلصقان المنشورات ، فقد حدثنا المؤلف من قبل عن هذه المنشورات فى اثناء الفصل الأول ، وحكاية الذهب الذى سرقه الجنود الفرنسيون من السفينة ، فمضمون هذه الحكاية الصغيرة واضح من شخصية حداية الأعرج ، فهى تعنى أن لا فرق بين الجيش الغازى وقطاع الطرق الا الراية والملابس العسكرية ، هذا ما قاله حداية ، وقاله « الكورس » فى آخر المشهد الذى ظهر فيه حداية لأول مرة • أما الصعوبة الثالثة ، فهو رسم شخصية البطل ، وذلك هو التوفيق العظيم الذى وفق اليه الفريد فرج ، انه سليمان التاريخ ، ولكنه ليس هو ، فسليمان التاريخ فتى حلبى ازهرى بالنم الحماسة حتى ليخشى من حوله من شدة حماسه ، تردد قليلاً قبل أن يفعل فعلته تلك لأنه - كما حدثنا التاريخ - طلب الفتوى من أحد شيوخه •

ومن هنا انطلق للفريد فرج ، ان سليمان ليس قاتلاً سفاحاً ، يقتل للقتل ، ولكنه يقتل بضمير ملتهب ، وهو يعرف أن الروح البشرية لا بد لها من شريعة لازهاقها ، حتى لو كانت روحاً ذميرة ، والا أصبح القاتل سفاحاً والمجاهد مجرماً •

سليمان الحلبى انن ينظر الى قتل كليبر كأنه تجسيم للعدالة ،

والثبات للشريعة واقرار لميزان الكون المضطرب ، وهنا تتجلى المهارة فى صوغ هذا الصراع الدرامى فى نفس سليمان • فهو يريد من كليبر فى المشاهد الاولى أن يبكى حتى ليتخيله باكيا فى أحلامه ، يريد فحسب أن يرد اليه بعض الذل الذى الحقه بأبناء العرب ، فإذا تعدى مرحلة الأحلام الى مرحلة الفعل أخذ تفكيره يصطبغ باللون الاحمر • ولكن القتل ليس نزهة عابرة ولا حلما من أحلام اليقظة • القتل فعل حاسم • وبين الرغبة والفعل يتروى سليمان الحلبي ، ويستغنى الشيخ عبد القادر ، وتنقل وطأة تفكيره عليه ، وهنا يستعير المؤلف مشهدا موازيا لمشهد جنون هاملت وهو مشهد بائع الأقنعة ، لكى يرينا رمزا للشتر الجسم عند سليمان ، كأنه نمر اسود شبع دما وعظاما ولحما ، يمشى على أنقاض مملكته •

كانت الصعوبات كثيرة امام الفريد فرج فى مسرحيته « سليمان الحلبي » ولكنه تجاوزها بتوفيق واضح • ليقدم لنا عملا هاما فى تاريخ المسرح المصرى يجب حين نتناوله أن نتناوله بجدية وحرص واعزاز ، وبهذه الجدية وذلك الحرص والاعزاز نتناوله المخرج الاستاذ عبد الرحيم الزرقانى ، الذى واجهته صعوبة تنفيذ نص مسرحى يزيد عدد مشاهدته على الخمسين مشهدا •

لجأ المخرج الاستاذ عبد الرحيم الزرقانى فى تجسيم المسرحية الى المسرح الدائر . والمسرح الدائر سلاح ذو حدين شأن كل اللوان التقديم التكنيكية فى حرفة المسرح • فهو يستطيع بتعدد مشاهدته أن يعطى جوا واقفيا صادقا لمشاهد المسرحية اذ يعبر عن كل مشهد تعبيرا ملائما بتغيير الديكور ، ولكنه ايضا كثيرا ما يمزق التسلسل الدرامى بكثرة الإنتقالات ، كما أنه يختصر مساحة العرض المسرحى ، أو يختصر الخشبة المسرحية الى ربعها فى كل مشهد • مما يقيد حرية المخرج فى الحركة والميزانسين •

وليسمح لى الأستاذ المخرج - ان يزعم ان المسرح الدائر ملائم  
أشد الملاءمة للمسرحيات التى يغلب عليها طابع الاستعراض ، وتقوم  
الملابس والديكورات فيها بدور لا يقل أهمية عن دور النص المسرحى  
الذى يلقيه الممثلون ، أما المسرحيات التى يقوم فيها الحوار بالدور  
الأول والرئيسى ، فهى بحاجة الى أسلوب أقل واقعية وأكثر إحياء  
فى تجسيمها وإخراجها حتى لا يتشتت المتفرج وراء دوران القرص  
والخشبة المسرحية ، وبين فترات الاظلام والآثارة . وتضيق بهجة  
تتبع الحوار فى زحمة تتبع تغيير الديكور .

ولكن هذا الخلاف لا يمنعنى من القول ان المخرج قد تصرف  
بأحسن مستوى ممكن من خلال هذا الأسلوب الذى اختاره ، فحفظ  
للمسرحية مستوى رائعا من المزج الحكيم بين الواقعية والتعبيرية .

مسرحية « سليمان الحلبي » تقول لنا ان الفريخ فرج مؤلف  
مسرحى قدير ، جاد فى تفكيره واهتماماته . عميق فى ثقافته ، مر  
باليونان وشكسبير مرورا متأنيا متأملا ، وعرف مسرحنا المصرى  
معرفة واثقة ، واختار ان يقف الى جوار توفيق الحكيم بدلا من ان  
يقف الى جوار كشكش بيه ويوسف وهبى ، اما عرضها المسرحى  
فيقول لنا اننا كسبنا للمسرح المصرى « فتى أول » جديدا ، غنيا  
بإلامكانيات رائعا فى أدائه وحركته وحضوره على المسرح ، وذلك  
هو الممثل الموهوب « محمود الحدينى » .

لقد تجاوز محمود الحدينى مرحلة المحاولة الى أسوار التألق  
فى قفزة واحدة .

« الأهرام ١٢/١٧ / ١٩٦٥ »

## حول الفتى مهران

ليسمح لى الاستاذ عبد الرحمن الشوقاوى ان اخالفه الرأى فى تسمية مسرحية ( الفتى مهران ) مسرحية شعرية ، فقد تعلمنا ان الشعر فى المسرح ليس حلية تزين بها المسرحية ، او لونا من المحسنات يضاف الى العمل الفنى ، بل هو قوام المسرحية وروحها ، ولكى اجعل الأشخاص يتحدثون بالشعر يتبغى ان أسجل لحظاتهم الشعرية ، فليس تسجيل فترات الحياة اليومية ، ووصف تسيج الساعات والدقائق التائهة العابرة هو مجال الشعر ، فالناس لا تتحدث بالشعر الا فى اللحظات المكثفة التى تزدحم فيها العواطف وتشند الانفعالات ، وهم فى الحياة الواقعة حتى لو تحدثوا نثرا فى امثال هذه اللحظات جاء نثرهم اقرب الى الشعر فى ايقاعه وغنى لغته وفى مسرحية الفتى مهران ، وبخاصة نصها المكتوب ، وبالنسبة فان المخرج كرم مطاوع لم يقدم لنا سوى نصف المسرحية، واستغنى عن نصفها الآخر بهذا الذى قدمه ، فى المسرحية كثير من الحديث السطحى القريب المأخذ الذى يظلم الشعر اذ يضعه فى قالبه ولعل هذا الحديث يفاجئنا منذ المشهد الأول حين ترى هاشم يقول :

الا تذهبين اذن للجبل

## لنستعمله

فتجيبه سلمى قائله :

انا قلت لا ..

انا قلت رح انت

- اركبت من طينة الجن يابنت مالك

راسك جامدة هكذا كالحجر

وأظن المؤلف قد يوافقنى على أن صياغة هذا المقطع وامثاله نثرا كانت جديرة بأن تصبح الصياغة الأوفق ، ولن يلجأ للشعر عندئذ الا حين تتشابك الأقدار ، وتكثف اللحظات ، وتعمق الاحاسيس ولمثل هذا الحل وفق كثير من كتاب المسرح الحديث ، حين أرادوا أن يدخلوا الشعر فى عالمه وذلك بعد أن زالت دولة الملوك والامراء والارباب والابطال ممن كان يجوز ايهام المتفرج بانهم ينطقون شعرا حتى فى لهوهم وهزلهم ، وولد الانسان العادى ودخل رحاب المسرح ووجب عليه أن يتكلم لغته البسيطة النثرية ولعلنا نجد مثالا لهذا الحل فى مسرحيات لوركا مثلا اذ يظل الحديث يدور نثرا ، حتى تدب السخونة فى بقايا الحوار فيخرج عندئذ منفوما ممسوقا ولكن شاعرنا الرائد عبد الرحمن الشرقاوى اراد أن تكون مسرحيته منظومة كلها ، فكلف نفسه عنتا ما بعده عنت ، وكلف قارئنا مثلى عنتا لا اظنه كان قليلا وكلف الممثلون فنونا من المشقة . والمسرحية الشعرية الخالصة للشعر مطمع عظيم ، وضرب مفتوح الى الابداع ولكن من ساروا قبلنا فى الدرب تركوا لنا علامات واضحة على هذا المسلك الصعب . فهم جميعا قد اختاروا لأعمالهم لحظات مكثفة من الحياة . ودرجوا على أن يلجأوا فى الصفحات الأولى الى لب الصراع الفنى ، وان ينقوه نقاء ليس بعده نقاء . ولعل الصفحات الأولى من مسرحية كهاملت ان توضح لنا هذا النهج العظيم فما هى الا

كلمات يتبادلها الحراس حتى نرى الامير هاملت ونرى الكلمات ذاتها بالغة الدلالة على الزمن والحدث معا . اذ هي تقدم الشبح قبل مجيئه ، فهي ليست نثرية الكلمات ولكنها مدخل الى شعر الامير هاملت الذى سيغير عن انفعاله برؤية شبح ابيه وعندئذ نجد انفسنا قد انتقلنا بعد تقسيمات قليلة الى لب الموضوع ودخلنا فى لحظة بالغة التكثيف والعمق . اما شاعرنا الرائد عبد الرحمن الشرقاوى فما اظنه عنى بتخليص مسرحيته من فضول القول وفضول العواطف معا ، وما اظن المخرج قد وفق رغم حذقه ورغم الكم الهائل الذى استيعده فى ان يخلص المسرحية للمحطات المكثفة ، بل اختلط تبرها بترابها فى اسهاب شديد . والمسرحية الشعرية ، تحرص على نقاء اللغة حرصا بالغا فليس هناك مجال فى التعبير اللغوى للالفاظ الزائدة او العبارات المكررة . واظن هذا ايضا من سمات الشعر الجيد ، ولكنه فى المسرح الزم الكلمة الزائدة فى المسرح قد تفتح بابا لم يكن المؤلف يريد ان يفتحه . او تضيف الى احدى الشخصيات ملامح لا تتناسب مع ملامحها الاخرى . ولعل من اوضح الدلائل على ضرر الكلمات الزائدة منولوج سلمى فى المشهد الاول اذ تحلم بأن تغنى أغنية من كلمات مهران ، فنجد هنا حشدا من الاحلام المتعارضة ، وننتساءل بعد هذا المنولوج اى تغنى المجد أم الكفاح الوطنى ونصرة القضية التى يرتبط بها زوجها واصحابه .

سيكتب اغنية لى انا

سأنشرها من غد يا صحاب

لتحملها الريح عبر الصحارى وعبر

الصخور وفوق السحاب

الا تسمعون

سلمى الفقيرة قد اصبحت فجاة كالاميرة

شهرتها تملأ العالمين

ومن حولها يشهق المعجبون

وهاهى سلطانة للطرب

وجدران منزلها من ذهب

الى أن تقول :

ستجتاز اغنيتى كل حصن وكل القلاع

ستجتاز اسوار قصر الامير تزلزل

اركانه كلها

ولا يقتصر انتقاء نقاء اللغة على المنولوجات ، بل ان كثيرا من التعبيرات تتجه الى لون من الزيادة فى اللفظ نتيجة لمحاولة ادخالها فى قالب النظم، كما ان قالب النظم كثيرا ما يمزق الجملة تمزيقا شديدا بحيث لا تستقيم موسيقاها ، ويستحيل ان تستقيم فى افواه الممثلين .

ذلك لأن استخدام اسلوب الشعر الحر للمسرح محفوف بعقبة هامة وهى ان ينتهى النفس الموسيقى العروضى مع الجملة التى يجب أن ينطقها الممثل وأنا اضرب المثل هنا ببعض الوقفات العروضية التى لا يمكن ان تنسجم مع الالقاء ، فيضطر الممثلون - غير ملومين - الى كسر البيت وتحطيم الموسيقى .

يقول الشاعر مثلا ( وهذه هى القراءة الصحيحة )

ان عمالك قد

طاردوا الصديق من القلب فما عاد

: لسان ينطلق

بمسوى الكذب ، وما عاد جنان يعد

يهجس

بمسوى الزيف ، وهذا كله

من حصاد الخوف

يقول أيضا :

إذا نحن لم

نقف خلف سلطان هذا البلد

واظن تلك العقبات كلها كان من الممكن أن يتجاوزها شاعرنا لرائد لو لم يحرص على شعرية المسرحية كلها واكتفى بشعرية حى المشاهد ولكن هذه المأخذ لا تحول بين القارئ وبين تحية لموحه العظيم ، إذ يختار لمسرحيته جوا شديد القرب بجو روايته النثرية الممتازة ( الأرض ) وينسج الى عالم المسرحية بأسلوب الرواية حريصا على تعدد الشخصيات وتسجيل الأحداث . ثم حاول أن يصنع من كل هذا الزحام المليء بالرفيع والخسيس من البشر والأفعال مأساة شعرية .

وليسمح لى الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى مرة ثانية فى أن يخالفه الرأى فى أن مسرحيته هذه مسرحية تاريخية .  
نالتاريخ يحدثنا أن الممالك قد سقطوا عن حكم مصر منذ خمسة نرون ، هذه القرون الخمسة قد غيرت لغة مصر وعاداتها وتقاليدها تغييرا كبيرا . ومن واجب المقدم على كتابة مأساة تاريخية أن ينشر عطر العصر الذى يكتب عنه وراثته فى ثنايا مسرحيته وقد افترقت نى جو المسرحية رائحة العصر المملوكى ونبضه فلم أجدها الا فى أسماء الممالك والنثر ، مجرد أسماء . ولعل مما زاد فى افتقار عصر الممالك هذه اللغة الحديثة ، بل التعبيرات الحديثة التى



استعملها المؤلف ، من امثال - الكفاح المشترك - المصير المشترك - أسلوب العمل • وغيرها • وأنا لا اطلب هنا أن تكتب اللغة بأسلوب عصر الماليك ولا ارضى هذا للمؤلف بل اطلب أن تكتب المسرحية بلغة انسانية عامة تخلو من بصمات أصابع عصرنا الحديث وأن تنثر هنا وهناك - وتلك موهبة الفنان المجيد - بضعة عبارات والفاظ تبشر بروح العصر ونبضه واللغة هنا لاتستعمل لذاتها ولكنها تستعمل كوسيلة لاحكام الابهام المسرحي ، حتى يقتنع القارئ والمشاهد انهما يشهدان قطعة من التاريخ معروضة على ضمير العصر الحديث ووجدانه • لاقطعة من العصر الحديث ترتدى ملابس تاريخية فحسب • ولكن بعد هذا كله يبقى للمسرحية فضل كبير فهي قد جذبت الى المسرح جمهورا واسعا يود أن يسمع ويتأمل ولعل الاستاذ الشرقاوى ان يكون أحد أصحاب الفضل في جذب الجمهور الى المسرح الجاد بهذه المسرحية المثيرة وهي تدفع دفعا شديدا الى طرح مشكلة المسرحية الشعرية وبخاصة في شعرنا العربي الحديث بما حاولت اجتيازه من عقبات وبمحاولتها تخطى عالم المسرحية الشعرية الماثور المعروف الى عالم قريب من عالم الرواية للنثرية وبما حاولت تخطيه من تقاليد بناء المسرحية وهي ايضا قد قدمت شخصيات درامية ممتازة مثل شخصية القاضى بجير والفتى المزيف عوض وهي قد ألهمت المخرج لكرم مطاوع ومهندس الديكور رؤوف عبد المجيد والموسيقى سليمان جميل والممثلين عبد الله غيث وسميحة ايوب وشفيق نور الدين وأحمد الجزيري وعبد السلام محمد هذه الاتفاق من الابداع •

« الأهرام ١٩٦٦/٢/٤ »

## حول المسرح الشعري

تقوم نهضتنا الأدبية المعاصرة على أصول لم يكن يعرفها تراثنا التقليدي . إذ أن التراث التقليدي العربي لا يعرف من فنون القول إلا الشعر الغنائي والنثر الفني الذي يتمثل في الخطب والرسائل ثم التأليف والتدوين في فروع البلاغة والتفسير وغيرهما . أما صورة الأدب العربي المعاصر ، فهي صورة اقترب إلى صورة الأدب الأوروبي، إذ تشتمل على القصة بأطوالها المختلفة ، والمسرحية شعرا ونثرا ، والمقالة الأدبية التي فيها عنصر البناء والأفكار أكثر مما به من عناصر البلاغة والتحسين اللفظي .

ومن هنا ، فإن لكل المناهج القديمة في نقد الأدب ودراسته لم تعد تصلح لدراسة أدبنا الحديث . وقد نستطيع أن نستبقى من تراثنا النقدي بضعة خواطر ذكية أو لمحات متأملة لبعض النقاد كالأمدى والجرجاني وغيرهما . ولكن هذه اللمحات وتلك الخواطر لا تصلح لتقييم منهجا نقديا ، ولا تكفي إذا لرحلة الاستكشاف النقدية لأدبنا الحديث . وهي بالاحرى لا تصلح مصباحا على طريق الأدباء المبدعين ، ينير لهم معالهم ويوضح غوامضهم .

والأديب قد يكون مبدعا ، ولكنه ليس مبتدعا . فلا بد لكى يبلغ العمل الأدبى غايته من أن يكون جزءا من التقليد الأدبى السارى فى عروق الزمن على مر العصور . ولعل سر تفوق روائى كتجيب محفوظ أنه قد استوعب تقاليد الرواية الأوروبية من خلق الشخصيات واحكام المعمار الروائى . ومن هنا كان جزءا من تراث عظيم ، وهو فى الوقت ذاته كيان مستقل .

والرواية والمسرح هما أوضح الأمثلة على حاجتنا الى ادراك التقاليد وفهمها ، وقد يستطيع شاعر عربى باطلاعه على التراث العربى وحده وبما له من موهبة خلاقية أن يبدع بعض القصائد الغنائية العذبة . ذلك لأن لنا تراثا فى الشعر حافلا بالآيات الجميلة المفردة ، والخطابات العميقة النافذة ، ولكن هذا التراث يفقد حس البناء والمعمار فى معظمه . وما أظن الشاعر الغنائى فى حاجة الا الى لون هين من ذلك المعمار ، وهو يستطيع امتلاكه بمجرد وجوده فى عصر كعصرنا . لكن مجرد الوجود فى عصر كعصرنا لا يستطيع أن يصنع روائيا أو مسرحيا دون الانتماء بالتقاليد العريقة لهذين الفنين ، ودون تمثلها تمثلا واضحا .

ولذلك فإن البحث فى الأصول وتمحيص الروائع ودراستها وتمثل التقاليد ، كل ذلك هو الشطر الثانى من الموهبة بالنسبة للروائى والمسرحى . ولن يكون الاقدام على هذه الألوان من الابداع محققا غايته الا بادراك هذه الأصول وتفهمها .

ونحن الآن . نقف على أعتاب المسرح الشعري بمعناه الحق ، وهو المسرح الشعري الذى يستطيع الوقوف على المسرح كما يستطيع الممثل بين دفتى كتاب . ولعل رائد هذا الطريق هو الاسنان عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحيته عن جميلة . والاختلاف بين جميلة وبين مسرحيات أحمد شوقى وعزيز أباظة اختلاف كبير ، يوشك أن يكون نوعيا . فحياة مسرحيات شوقى الاولى بين دفتى

الكتاب • وهذه المسرحيات تستطيع أن تجذبنا إليها بغنائيتها العذبة وأغانيتها الفردية الرائعة • وقد ابتغى عبد الرحمن الشرقاوى أن تكون حياة مسرحيته الأولى على خشبة المسرح ، فهي مليئة بالحركة غنية بالأفراد • وليس مسرح الشرقاوى ظاهرة فردية ، فأننا لمس عند جميع الشعراء الشباب توقا لكتابة المسرح وأقبالا على القراءة فيه • كما لمس عند معظم النقاد الذين يعرضون للشعر الحديث لونا من الضيق بتكرار غنائياته ، يوشك أن يكون مطالبة سافرة لشعرائه أن يجربوا الخروج من الغنائية إلى الدرامية ، ويحاولوا التأليف المسرحى ••

هى إذن حاجة ماسة ، تتبدى عند الشعراء والنقاد معا ، وكان فيها جبل الخلاص لشعرنا العربى الحديث ، بعد أن استهلكت برامته الأولى وطاقه التكرار ، وتشابه قواميس الشعراء ، وتقارب أمزجتهم التى يعمل معظمها الى نوع من المالىخوليا الحزينة ، أو الى لون من العاطفية القريبة من « السنتمنتالية » أو الطرطشة العاطفية • وكان المخرج الوحيد هو أن يجاوز هؤلاء الشعراء ذواتهم الى خلق ذوات أخرى ، تتميز بأبعادها وشخصياتها ، وفيهم الخير والشرير والضحل والمتعمق والساخر والباكى ، ومن خلال تشابه الشخصيات وتعادم مصائرها يستطيعون أن يهبوا لأنفسهم وللفن الذى يمارسونه حياة جديدة ••

ولكن هل المسرح الشعرى ، بهذه السهولة حتى يبدو كأنه الحل القريب الذى لا يتطلب إلا أن يمد الشاعر يده فيدركه ؟ ليت الأمر كان كذلك • فلمست أظن أن فنا من الفنون هو أشد عسرا الآن وأبعد من المسرح الشعرى • ذلك لأنه قد ورث فى ميراثه الطويل ثلاثة أنواع من المشكلات هى مشكلات الشر ، ومشكلات المسرح ، ومشكلات العصر الذى نعيش فيه ، وهو حين انتقل الى بيتتنا

العربية قد اكتسب طرازا رابعا من المشكلات ، هو مشكلات لغتنا  
وطاقتها التعبيرية ..

وهنا ، لابد من التوقف والبحث فى هذه المشكلات . ولابد  
ايضا من ترتيبها حسب اهميتها ، وهذا يستدعى أن نسال سؤالا  
يتوقف على الاجابة عليه اتجاه خطواتنا فى الاستكشاف . وهو هل  
المسرح الشعري ، شعر أولا ، ومسرح ثانيا أم هو مسرح أولا وشعر  
ثانيا ؟ ..

فى كثير من اللغات الأجنبية نجد فرقا فى التسمية بين  
« المسرحية المنظومة » و « الدراما الشعرية » . فالمسرحية المنظومة  
هى العمل الفنى الذى يجرى كل حوار منظم بطريقة عروضية  
سليمة . أما الدراما الشعرية فهى العمل الدرامى الذى تتغلغل روح  
الشعر فى ثناياه ، وإن خلت من الايقاع والعروض المحكم . ولعل  
أوضح مثال لذلك مسرحيات الكاتب الرمزى البلجيكى موريس ميترانك  
التي تخلو من الايقاع العروضى وتحفل بشاعرية الاداء واللغة .  
ولعل وجود هاتين التسميتين يكون دليلا على أن المسرح هو  
الهدف الأول ، وليس الشعر منظوما ومطلقا وحرا الا وسيلة من  
وسائل التعبير ..

ولكن هل تخلو المسرحيات المنظومة من روح الشعر ؟ هى  
حقا لا تلتزمه التزاما تاما فى كل سطر من سطورها ، ولكنها  
لا تستطيع أن تتخلص من هذه الروح ، بل هى تحرص على أن  
تحققه فى بعض مواقعها ، وكان الحرص على النظم فى بقية  
المواقف بديل ايقاعى عن الشعر وعطره الفريد ..

ولكن هل الشعر المسرحى كالشعر الغنائى ، كلاهما شعر .  
إن النقاد يقولون عن بعض القصائد الشعرية انها قصائد درامية ،  
فبأي منطق يقولون هذا القول ، وما هى هذه الدراما التى تنثر  
على القصيدة فتحولها من قصيدة غنائية الى قصيدة درامية ..

لو استطاع كتابنا المسرحيون وشعراؤنا الشباب ان يعرفوا  
« ما الدراما » بمجرد الحدس ، لتقدم مسرحنا وشعرنا تقدما لانظير  
له . ولكن الحدس ليس الا نوعا من المعرفة العليا التى تستدعى  
الماما تاما متمثلا بالتراث ، وتدريبنا ذوقيا مرهفا ، ثم انطلاقا حرا  
بعد ذلك ..

يستدعى هذا الحدس ان يكون تاريخ المسرح وتقاليده دما  
فى شرايين المؤلف المسرحى ، وان تكون غريزة المعمار مختلطة  
اختلاطا وثيقا بفكره . وربما كان هذا الحظ شائعا عند مؤلفى  
المسرح من الدرجة الثالثة فى اوروبا ، بل عند كتاب سيناريوهات  
السينما وبرامج التلفزيون ، بينما تفتقده عندنا بدرجة ما فى كثير  
من كتاب الدرجة الاولى ..

فما هى هذه الدراما التى اذا سرى الشعر فى جسدها صنعت  
مسرحا شعريا ؟

\*\*\*

شغلت الطبيعة كلها نفسها ، فالزواحف تغادر أوكارها  
والنحل ينطلق ، والطيور تبدأ طيرانها  
والشقاء غاف فى الهواء الطلق  
وقد اكتسى وجهه الباسم بأحلام الربيع  
وأنا - الآن - الشيء الوحيد الذى لا عمل له  
لا أصنع العسل ، ولا أتزوج ، ولا أبني بيتا .  
هذه مقطوعة من شعر كولردج ، كثيرة الشبه بالمونولوج  
الدرامى ، ففيها نبرة رائعة من الحديث عن النفس ، وفيها قطة

ذكية للطبيعة والكائنات ، ولكننا لا نستطيع ان نقول انها قصيدة  
درامية ، بل نطلق عليها وصف القصيدة الغنائية .

لقد افترقت قصيدة كولردج شيتين ، أولهما الحركة الداخلية  
فى الأبيات وثانيهما أنها لا تشير الى شخص غير شخص الشاعر  
ولا تشرك انسانا آخر فى هموم الشاعر ومشاغله ولا يرتفع من  
داخلها صوت رجل ثان ، يحاور الشاعر ويحاوره مثلما نشهد فى  
قصيدة اللوت المعروفة ، اغنية حب • الفرد بروفوك • التى تدور  
فى فلك قريب من فلك قصيدة كولردج • ولكنها تنهج نهجا آخر  
فى التعبير ، فتنتقل من موقف الى موقف وتتبع رحلة الفرد  
بروفوك فى الزمن النفسى والزمن الحقيقى معا ، وتقوم من  
داخلها بضعة أصوات أخرى تحاور الشاعر ويحاورها ، أو ان  
شئت الحقيقة فهى تحاور البطل ويحاورها ، وما الشاعر الا معبر  
عن هذه الأشخاص جميعا ••

لقد خلق الشاعر أصواتا مختلفة فى داخل عمل فنى واحد ،  
ولعل هذا هو أبسط صور الدراما ، ولعله أيضا هو أصلها التاريخى  
العريق • فالعلماء يحدثونها أن الصورة الأولى للدراما كانت هى  
الحوار المتبادل بين قائد الكورس وبين أفراد •• وليس أفراد  
الكورس عندئذ الا أصواتا داخلية تتبع من وجدان قائد الكورس  
أو من صور وجدانه المتعددة المتألفة • وحين دخل الممثل الثانى فى  
المسرح كان ذلك حدثا تاريخيا هاما بل انقلابا جذريا فى تاريخ  
الدراما • ويدخل الممثل الثانى هذا هو الذى يحول العمل الفنى  
من قصيدة درامية الى حوار درامى ••

فالدراما - فى جوهرها - عمل فنى يعتمد على الحوار ،  
ويتقدم به الممثلون ، ويوم المتفرج انه قطعة صادقة من الحياة ،  
وفى عملية الإيهام هذه يكمن السر الكبير • فلكى يتم الإيهام ينبغي  
أولا ان يحرص المؤلف المسرحى على تمثيل العصر الذى وقعت فيه

أحداث مسرحيته ، فحين نقرأ مسرحية « أوديب » ننتقل من صفحاتها الاولى الى اليونان القديمة ، ونحس عندئذ اننا قد طويلا الزمن طيا ، وان لندن وباريس والقاهرة لم توجد بعد ، واننا نؤمن بتنبؤات الآلهة ، وننتظر تبين الوحي القادم من معبد دلف . وقد يكون هذا سهلا على المؤلف القديم لأنه كتب مسرحيته فى زمان مقارب لزمانه ، ولكن المؤلف الناضج فى كل عصر يستطيع ان يقنعنا بما يشاء أو يوهمنا به . فحين نقرأ يوليوس قيصر لشكسبير ينبغى أن نعود الى عام ٤٤ قبل الميلاد ، ونقوم ان قيصر ونبلاء الرومان وأوباشهم يتحدثون هذه اللغة الانجليزية الشكسبيرية . ولن يتم ذلك كله الا باحكام الابهام احكاما شديدا .

ولن يكون الابهام كاملا الا بخلق الشخصيات المتباينة نوات الأصوات المختلفة . فليس هناك عناء كبير فى أن يخلق المؤلف شخصيات متقاربة الاصوات أو موحدة التفكير . فذلك هو « الغناء » الذى عرفناه فى الشعر ، مختلطا بشوشرة الأصوات وضجيجها ، وقد تصبح بعض الشخصيات الدرامية أكثر حياة واقعية من مؤلفيها بحيث يكتب عن تاريخها وأحاسيسها وأسلوبها فى التفكير والانفعال وتغير مواقفها ، وأزماتها الداخلية أكثر مما كتب عن مؤلفيها ، وذلك لما أحكمه المؤلف من الابهام بوجود هذه الشخصية الواقعية الحية .

ولكل عمل فنى قصد ، وكلمة القصد هنا ليس معناها الهدف، ولكنها تشمل معنى أوسع ، معنى يشير الى علة وجودها . ولما كانت الحياة العادية حوارا متصلا بين أشخاص يتقارب ويتباعد ويتضح ثم يكسوه الغموض والتشكك ويدور حول عديد من الموضوعات ، يتناول موضوعا ثم يطرحه بعيدا ليعود اليه فى آن



جديد ، ولما كان الالام بالحياة كلها صعبا بل مستحيلا بعضها الى بعض ، ثم يركبها تركيبا جديدا • هذا التركيب هو الذى نقول عنه حين يتم ، انه عمل درامى ناجح ••

وقد دلتنا الحياة على ان كل شىء فى كيانها يمر بثلاث مراحل بداية الميلاد ونضج العنفوان ، ونهاية الفناء ، ذلك هو دأب النبات والحيوان والانسان ، بل هو دأب الحضارات ذاتها فى رأى بعض المؤرخين • فلنصنع نماذجنا الفنية المركبة اذن على هذا النوال ، ولنبدأ بتقديم ابطالنا الى الناس ، وهم يعانون مخاض الحياة ، ولنجعلهم يصارعونها حين يتقدم عملنا الفنى الى منتصفه ، ثم ينحدرون أو ينتصرون حين توشك المسرحية على تمامها ••

ذلك هو الترتيب المنطقى والحيوى معا الذى اختاره مبدعو الدراما الكبار وبخاصة الثلاثى العظيم اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس ، والذى أصبح هو نهج الدراما منذ ذلك الزمن المسحق ••

ولكن لم نقدم أشخاصنا المسرحيين الى المتفرج ؟ اننا لانقدمهم لنقدم نموذجا فى الدراسة النفسية ، فليس ذلك هو قصد المؤلف الدرامى ، ولا نقدمهم لاثبات مهارتنا فى الخلق ، فالمهارة بلا قصد مجهود أخرق • اننا نقدمهم لنرى مايفعلون فى مشكلة مطروحة علينا وعليهم ، ولذلك فالكاتب المسرحى لا يقدم من جوانبهم الا ما يلقى ضوءا على هذه المشكلة ، ويساعد على تبرير افعالهم فيما بعد ، من وجهة نظر كل منهم الخاصة بالطبع ، فنحن لا نعرف رغم الفتنا الشديدة لأوديب الملك ، أى الالوان كان يحب ، أو أى ابنتيه أو ابنه كان يفضل ، أو مدى تذوقه للشعر • فكل هذا لا يعيننا ولم يكن يعنى المؤلف فى توضيح صراع أوديب مع قدره ••

ولذلك ، فسان الأسلوب المسرحى يتميز بالتركيز

الشديد - وبأن كل كلمة ترد فيه هي في خدمة فكرة النص . ولعلنا اذا قرأنا المسرح القديم أن ندرك كيف تقدم الشخصيات والمشكلة البادئة في النمو في يسر واحكام مذهلين ، ولنقرأ معا الصفحة الأولى من مسرحية انتيجونا مثلا ، بترجمة طه حسين ، فنحن لانكاد نقرأ هذه الصفحة حتى ندرك أن انتيجونا جزعة مرتاعة لأمر الطاغية كريون ألا يدفن أخاها ( وهذا هو لب المشكلة ) وأن هناك خلافا كبيرا بين شخصية انتيجونا وبين شخصية اختها اسمينا . وأن كليهما تنظر الى المشكلة من وجهة نظر مخالفة للآخرى ، أحدهما ترفع العدل الالهي فوق قانون الملك ، والثانية ترفع قانون الملك مضطرة فوق العدل الالهي . وذلك كله في صفحة واحدة .

وحينما نتقدم في عالم المسرحية الجيدة يزداد تكشف الشخصيات لنا ، لا من خلال أقوالها ، بل من خلال أفعالها ، وهذا هو ما يعبر عنه بالحركة المسرحية ، والشخصيات لا تنمو في الزمن ، ولكنها تزداد عمقا ومقدرة على الاقناع ، وهي تمارس الأفعال المتصلة بالمشكلة بمنطق كل منها الخاص ومن صراع هذه الأفعال يصل العمل المسرحي الى مرحلته المتوسطة ، مرحلة نضج العنفوان .

وتنتهي المسرحية نهاية حزينة أو سعيدة كالانسان في حالتيه، ويسدل الستار ، وقد ارتبط أول المسرحية بآخرها ، وأجابت نهايتها على أسئلتها ، وانتظمت بضعة أشقات متناثرة من الحياة في كيان معمارى موحد .

هذه هي الدراما ، قايين فيها دور الشعر ؟

\*\*\*

## دور الشعر فى المسرح

نشأ المسرح فى أحضان الشعر ، وبهذه اللغة الفنية الموقفة كُتبه الاغريق الجادون والساخرون من كتاب الدراما والكوميديا ، ولكن هذا ليس دليلا على أن المسرح والشعر مرتبطان ، ففى ذلك الزمن البعيد كانت معظم الأعمال الفنية والأدبية تكتب شعرا ، لم يكد ينجو من ذلك القيد الا التاريخ والفلسفة ، فقد كانت كل ألوان المعرفة ما عداها تنظم نظما محكما ، ولم يكن النثر قد بلغ مرحلة النضج بعد . وبهذا المعنى يقول النقاد عادة ان الشعر اسبق من النثر فى ظهوره ، ويقصدون بذلك النثر الفنى البليغ ، لا نثر الحياة اليومية العابرة .

واستطاع الشعر فى المسرح الاغريقى ان يعبر عن جلال التراجيديا وخفة الكوميديا معا . كما استطاع فى ذلك الوقت ان يصوغ الملحمة ، والانشيد الرعوية ، بل استطاع ان يصوغ المعارف الزراعية والطبية والفلكية ، ولكن الزمن فى مسيرته السريعة قد ساعد على تضوج لغة الفكر ، فاستغل النثر بعالمه العقلى والتعلمى وغلب استعمال الشعر فى عالم الخيال . اما المسرح فقد احتفظ به الشعر لنفسه فترة طويلة ، بحيث يندر أن تجد فى تراث العصور الوسطى وعصر النهضة وبداية الرومانسية الاوروبية مسرحية لم تكتب بالشعر .

ولكن بداية العصر الحديث عرفت ازدهار المسرحية النثرية ، فقد هبط المسرح عن عالم الالهة والابطال الى عالم البشر العاديين ، وعُدل عن مشكلات الوجود الكبرى كالحياة والموت والقدر ، أو عن العواطف الكبرى كالغيرة والانتقام الى مشكلات اصغر فى حجمها واشد قربا بالانسان الجديد . وقدم المؤلفون لجمهورهم ابطالا جندا فى جمعهم العادى وكانهم يريدون أن يقنعوهم الا بظولة فى

الانسان ولا عظمة ، وان كل انسان ككل انسان فى ضالته  
وضعه ٠٠

ولو نظرنا فى تراث المائة سنة الماضية من المسرح لوجدنا  
صراعا حادا بين المسرحية الشعرية والمسرحية النثرية ، صراعا  
لم تتحدد ابعاده بعد ، واعلام هذا الصراع من كتاب المسرح الشعري  
والنثرى على السواء يتمثلون فى ايسن وستريندبرج وتشيكوف  
وبيراندلو وبييتس واونيل واليوت وبريخت وغيرهم ٠ ففيهم كتاب  
الشعر وكتاب النثر ، وفيهم من كتب مسرحا شعريا ومسرحا نثريا  
معا ، وفيهم من لجأ الى النظم بحثا عن الشعر ، وفيهم من اكتفى  
من الشعر بالشاعرية ، ولعلهم فى هذه التنويع الفريدة ان يطرحوا  
هذا السؤال : هل مازال للشعر مكان فى المسرح ؟

وكثير من النقاد يقولون ان الشعر يجب ان يهبط من على  
المسرح وينزوى فى القصائد الغنائية ، ويضيفون ان أعمالا مثل  
« جريمة قتل فى الكاتدرائية » لاليوت وغيرها هى نشاز طارئ ، أو  
بقية متحجرة من عصر ائثرى قديم ، لأن المتفرج لم يعد يستطيع ان  
يرى السوق وهم يتحدثون شعرا ، أو لأن المسرح له رسالة اجتماعية  
ان يدعو الى امر من الأمور ويحرض عليه ، ويثير الازهان تجاهه ،  
وان يستطيع عندئذ الا بالنثر الهادى المتزن ان يبلغ غايته ٠٠

وقد يكون الأب الكبير لهذا الاتجاه أو العلم الذى يمشى  
هؤلاء النقاد تحته هو مسرح ايسن ، هذا الكاتب العظيم الذى تعرض  
شأن كل كاتب عظيم لسوء فهم النقاد ، أو لحسن فهمهم لجانب  
واحد من جوانبه فقد نظر هؤلاء النقاد الى مسرح ايسن الاجتماعى  
فحصب ، وتعرضوا لبيت الدمية والاشباح ، وأعمدة المجتمع ،  
وليس هذه المسرحيات واشباهها الا جانبها واحدا من جوانب  
ايسن ، لأن لايسن مسرحا شعريا منظوما ، ومسرحا تفرق فيه  
روح الشاعرية واعتقد ان الدراسات الهادفة لرون الاعتبار الى مسرح

ابسن الشعرى، تمضى الآن الى غايتها ، وأن الفكرة الخاطئة عن  
ابسن فى سبيل الزوال والاندحار ، وأن الحياة الأدبية تشهد  
وستشهد فى مستقبلها القريب مزيدا من الابحاث والدراسات حول  
« براند » و « بيرجنت » و غيرهما ..

اما عمالقة المسرح النثرى الآخرون ، فما أكثر الشاعرية فى  
اعمالهم واغزرها ! اليس تشيكوف شاعريا من أرفع طراز ؟ الا  
تفيض مسرحية كالنورس بالشاعرية المرسلة ، والمتحدثون بهذه  
الشاعرية ليسوا نبلاء ولا اباطرة ولا آلهة ولا انصاف الهة ، ولكنهم  
رجال ونساء عاديون ، وصبية وصبايا يافعون ؟ وحتى برناردشو  
فى مسرحه الفكرى كثيرا ما نجد فيه روح الشعر ، ولعلنا هنا  
نستطيع ان نستشهد برأى قاله اليوت فى احدى مقالاته النقدية ،  
وهو أن لغة النثر الرفيع فى المسرح هى كلفة الشعر تماما :  
كلاهما لغة غنية مكثفة وافرة الايقاع ، كتبت بتان شديد كأنها  
كتبت ثم أعيدت كتابتها ، وأن لكل عبقري من عباقرة النثر فى  
الانجليزية ( وهى اللغة التى يتحدث عن أدبها اليوت ) من كونجريف  
الى برنارد شو أسلوبه الخاص وموسيقاه الخاصة ..

فإذا أضفنا الى ذلك عنصر « الرمز » الذى حرص كبار  
المؤلفين على الاستعانة به فى مسرحهم لكبعد ثان للمسرحية بحيث  
لا تصبح مسرحية مسطحة ، ذلك العنصر الذى يتمثل فى الشعر  
أول ما يتمثل ، أدركنا أن فى كل مسرح لونا من الشعر أو لونا  
من الشاعرية ..

ولكن الذى حدث أن مسرح ابسن النثرى قد ظلم على أيدي  
تلاميذ الإبسنية ، فأخذوا منه بناءه المحكم ، وابتكروا لونا سانجا  
من المسرح النثرى ، أطلقوا عليه « مسرح الدعوة » أو مسرح  
« التحريض » .. نمانحه مسطحة ، وحواره قريب الدلالات سهل  
المأخذ .. وما على المؤلف فيه إلا أن يوقفه الخبز ضد الشر ثم يتنصر

للخير • فالعمال قد يقفون ضد أرباب العمل ، أو الفلاحون يقفون ضد الملاك ، أو المرأة الطيبة ضد الرجل القاسى ، ثم يدور الحدث المسرحى ساذجا بسيطا ، حتى يصل الى نهاية محسوبة • هذا هو الرصيد الذى تركه الاتجاه النثرى للمسرح ، ببساطة مسرفة ، فيها امتهان مذل لأعماق الانسان وتركيبه النفسى ، ومشكلاته عامة تصبح ساذجة كلما هبطت بها الأفكار واللغة الساذجة •

ان المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة من الحياة ، ولذلك فان الشعاعية هى الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحى الجيد • والشاعرية هنا لا تعنى النظم بحال من الأحوال بل ان كثيرا من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشعاعية أوفر من بعض المسرحيات المنظومة ، ويكفى أن يقرأ الانسان مسرحيا معاصرا كأونيل ليذكر كيف استطاع ان يقترب من روح الشعر فى معظم أعماله المسرحية ، رغم أنه يكتبها نثرا وبهذا المعنى - وحده - يقال ان أونيل هو أقرب الكتاب المحدثين الى التراجيديا اليونانية ••

ويغلب على ظنى أن المسرح الشعرى والمسرح الشاعرى كليهما سيعودان الى اعتلاء عرش الانتاج المسرحى فى سنوات قادمة • فالانسان الحديث بحاجة الى الأسلوب والرؤية الشعرين للتعبير عنه ، هذا الانسان المركب المتناقض الحائر فى عالم الفرويدية والنسبية واكتشاف الفضاء الكونى • ولعل مسرح بيكيت ومسرح أونيسكو وغيرهما أن تكون احتجاجا صارخا على مسرح القرن التاسع عشر النثرى ذى اللغة الفقيرة والايحاء الواهن الضئيل ••

ولقد ولد مسرحنا المصرى فى ظل الشباعية ، فقد عرف

ترجمة « أوديب » و « هاملت » و « عطيل » قبل أن يترجم له مسرح  
النثر الرديء ، وكتب توفيق الحكيم « شهر زاد » و « أهل الكهف »  
بشاعرية اسلوبهما فى زمن مبكر ، وأسهم شوقي العظيم فى تنعيع  
هذا الاتجاه بمسرحياته الرائدة ، وما زالت ريح الشاعرية تتردد  
فى مسرحنا المعاصر ..

فهل تعود هذه الروح ؟

« الأهرام ١١/٢/١٩٦٦ ، ١٨/٢/١٩٦٦ »

« وبقى الكلمة »

## هل من حقنا الاحتفال ؟

احتفلنا هذا الاسبوع ، مع العالم المتحضر • بيوم المسرح العالمى ، فاقمنا حفلا القيت فيه الخطب والأحاديث فى قضايل المسرح ، وأصدرت بعض مجلاتنا أعدادا خاصة بهذا الفن العظيم • ولعلنا أيضا - كشأننا كل عام - قد أبعدنا عاملى التذاكر عن أبواب المسارح وأبחנו دخولها لكل من أراد ، دون ثمن أو جزاء • ولكن هل سألنا أنفسنا قبل أن نشرع فى هذا الاحتفال •• هل من حقنا أن نحفل بهذا اليوم ؟ ان الاحتفال - عادة - هو من مظاهر أداء الواجب ، وهذا العيد هو واحة الراحة بعد يوم العمل الطويل ، وبهذا المعنى يكون احتفالنا بيوم المسرح العالمى هو تنويع لجهودنا فى سبيل المسرح ، فهل تستحق جهودنا حتى الآن هذا التتويج الباذخ الكريم •

إذا نظرنا نظرة احصائية لقلنا دون شك اننا أصحاب حق فى الاحتفال بهذا اليوم ، فعدنا العديد من المسارح وعديد من الفرق المسرحية ، وكثائب وجيوش من العاملين فى المسرح ، وحفنة من المؤلفين ذوى الأسماء اللامعة فى مجال الفن والحياة العامة ، فماذا نبغى بعد ذلك ؟



ولكن أريد أن أصدّم غرورنا بعض الشيء ، ولعل الحياة الفنية المصرية فى حاجة شديدة الى ما يصدّم غرورها ، فقد أصبحنا ندلل أنفسنا تدليلاً شديداً ، وبدأ هذا التدليل دعاية وترويجا أول الأمر ، كان يقال : الفيلم العالى أو المسرحية العالمية ، والمستوى العالى فى الفن ، كل ذلك كان فى مجال الدعاية والإعلان لأعمالنا الفنية فى بانيء الأمر ، ثم مالبتنا أن صدقنا أنفسنا ، ورحنا نطلق هذه الألفاظ كاحلام نقدية ..

اننا أمة لها تاريخ عريق ، ولعل هذا ما يسهل مهمة تخريبنا عن طريق الغرور وبث الثقة الزائدة بالنفس - القلق عندئذ على ذواتنا ، ونجتز مستوانا القاصر الكتيب ، ثم ما نلبث أن نهبط منه مبهوطا ذريعا •

ولعل هذه الحال أن تكون أوضح ما تكون فى مجال المسرح ، فقد بدأنا بداية طيبة ، ليست هى البداية التى يحدثنا عنها مؤرخو المسرح حين يتحدثون عن مارون النقاش أو أبى خليل القباني ، إذ هى بداية الخشبة المسرحية لا بداية النص المسرحى ، ولكن أعنى بذلك البداية الفنية الصحيحة بداية التأليف المسرحى متأثرين بالنماذج الرفيعة من المسرح الأوروبى فى بنائها الفنى مصاولين استلهم واقعا • ومن هذه البداية الصحيحة خرجت بعض الأعمال الفنية الناضجة • ولكن ما كادت القافلة تتحرك خطوات حتى تعرضت لخطرين داهمين ، تمثل الخطر الأول فى الاتجاه نحو السوقية ، واحتقار العلم والتذرع باستلهم الواقع للهروب من أحكام الفن وتقاليده • وتمثل الخطر الثانى فى الغرور الذى أصاب الحركة المسرحية السليمة حين ظنت انها قادرة على أن تكون معلمة نفسها ، وان تقطع ضللتها بمنايع الإبداع الفنى السليم •

والواقع أن أدبنا كله - شعرا ومسرحيا وقصة ونقدًا وتاريخ ادب - لا يستطيع قط أن يستغنى عن الثقافة المعاصرة فى بلاد

العالم المتقدم . فهذا الادب فى شكله الجديد ومضمونه الجديد ولید مالا یزید علی خمسين عاما ٠٠ ما هذه الاعوام الخمسون الا لحظة واحدة من لحظات تاریخ الامم . وهذا الادب كله مازال فى مرحلة « التشکیل » الذى نرجو ان يكون صادقا . فباستثناء الشعر الى حد ما - وهو الفن الادبى التقليدى العربى تعد كل هذه الألوان من الابداع الفنى جديدة طارئة ، لم تكن تعرفها السليقة العربية . ولكنها عرفتھا عن طريق التقليد كما یقلد الطفل الصغير اخوته الكبار ، محاولا ان یكتسب عاداتهم ، وينهج مرحلة التقليد بعد . فمازال روائیونا یقلدون الروائيين ، أو هم - بتعبير أدق - یقومون بدور الروائيين ، ومازال كتابنا المسرحيون یقومون بدور الكتاب المسرحيين . وحياتنا الفنية والأدبية كلها مازالت تتأرجح بین الهم والحقیقة .

وقد يكون تشخيصی هذا قاسیا ، ولكنه كلمة صادقة أرجو ان تجد صدی فی الآذان بعد أن انتابنا الغرور الشدید ، وأصبحنا نتحدث عن أنفسنا بلهجة الكبار الناضجين .

فى يوم المسرح تحدثنا كثيرا عن مسرحنا الولید ، وصورتنا ناضجا عظیما متفتحا عن روائع من الفن والتعبير .٠٠ موجة جديدة من الغرور ، وكلنا نسينا أن نتحدث ونسأل : كيف نتجاوز مرحلة « التشکیل » الى مرحلة « الاصاله » .

لنكن احتفالاتنا بحثا عن أسلوب جدید للبناء والابداع ، لا لونا من « النرجسية » .٠٠ نعبر به عن اعجابنا بأنفسنا ولعنا بها ، ومحاولاتنا ارضاءها بالحق وبالباطل ، ولنكف عن الحديث عن أنفسنا بلهجة الاعلانات ، فذلك جدید یأن یقودنا الى .٠٠ لون جدید من الفقر ، ویعود بنا الى الوراء بكل نهضتتنا الفنية الحديثة .٠٠٠

## ● لماذا تهملوننا ؟

زرت الاردن ثم الكويت زيارة قصيرة فى مطلع هذا العام ، ولقيت أدباء هذين البلدين العربيين . كان السؤال الذى يحمله لى الأدباء : لماذا لاتهتمون بنا ؟ لماذا لا تكتب صحافتكم الأدبية عن كتبنا ومؤلفاتنا ؟ وكانت لهجة السؤال ترتفع فى بعض الاحيان من العتاب الرقيق الى التساؤل الحاد . وكنت أفرح بهذه الحدة ، اذ انها تنبع من انهم يعدون القاهرة عاصمة العالم العربى فكرا وثقافة . لا يستطيع احد أن يحتل مكانه الحق الا فى ضميرها ووجدانها .

قلت للزملاء الأدباء : ان معظم مطبوعاتهم لاتصل الينا ، فمازلنا رغم هذه الثورة السياسية العظيمة فى الوطن العربى ، وهذا الداعى للوحدة بين اجزائه جميعا : لم نتفق بعد على وسيلة لفتح الطريق امام الكلمة العربية المكتوبة فى الانتقال من قطر الى قطر . ومازالت بعض الحكومات تعامل الكتاب معاملة السلعة ، وتضع امامه العوائق والحدود .

وقلت لهم : ان الصحافة الأدبية والفنية المصرية - باستثناء منابر قليلة - لا تعنى حتى بما يطبع فى مصر على جملته ، بل تعنى بما يصل اليها منه . فقليل من النقاد والمعلقين من يجعل همه اكتشاف الجديد فى هذه البيئة الثقافية التى يعيش وسطها ، بل ان معظمهم لايهتم الا بما يصل الى يده عن طريق الصحبة او المصادفة او الاهداء .

وقلت للزملاء الأدباء : ان الزمن قادر على اصلاح هذا التقصير المعيب حين يرتفع مستوى النقد الادبى فى الصحف ، ويتفرغ له أهله ، وحين تدرك الحكومات أهمية تبادل الكتاب ، وحين تبذل وسائل الاعلام المختلفة جهدا فى الترويج للأدب والأدباء بقدر ما تبذل فى الترويج للفناء والمغنين .

« الأهرام ١٩٦٦/٤/١ »

## بريخت الجديد

يقول النقاد : هذا هو بريخت الجديد ، كما قالوا عن بريخت أنه شكسبير القرن العشرين . وتطوف مسرحياته ببلاد العالم فتعرض بادئ ذي بدء في ألمانيا بلده ، ثم تعبرها الى فرنسا وانجلترا ، ثم ما تلبث أن تحلق فوق المحيط الى أمريكا ، وفي كل مكان تحط فيه تصير حديث النقاد ومدار اهتمامهم ، وهي ليست أول أعمال المؤلف ، ولكنها هي التي نبهت الأذهان اليه . ففضلا عن أنها لمست مشكلة من أهم مشكلات عصرنا ، وهي الثورة وحتميتها ، كحل تاريخي للمظالم البشرية ، فقد تناولت حدثا تاريخيا في أسلوب مسرحي جديد ، أطلق عليه بعض النقاد اسم « المسرح التسجيلي » ، وزعموا أنه خطوة جديدة أبعد مما خطاها بريخت في مسرحه الملحمي ، فشخصيات المسرحية الرئيسية وأحداثها جزء من التاريخ المكتوب . وهي تعتمد على رواية الحوادث في شكل شبه درامي ، لا يكاد يضيف المؤلف إليها شيئا ، وإن وضع في ثنايا الحوار كل ما توهم أنه كان يصطرع في نفوس أبطالها ، وفي ضمير الزمن الذي عاشوه .

وقد اختار المؤلف لمشكلته أرض الثورة الفرنسية الكبرى عام

١٧٨٩ ، فاتحة الثورات البورجوازية والشعبية فى أوروبا ، وهو لم يقل رأيا أو ينصر حجة على حجة ولكنه ترك السؤال المعلق يهتز ويتأرجح .

واسم المسرحية طويل طولا بالغا « اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمه مرضى مصحة شارنتون العقلية تحت اشراف المركز دى صاد » ويرمز اليها عادة بهذا الاختصار ( مارا - صاد ) ، اما المؤلف فهو الكاتب الألسانى بيتر قايس المولود سنة ١٩١٦ والذي عرف من قبل بأفلامه التجريبية .

اما جان بول مارا ، فهو أحد قادة الثورة الفرنسية الذى اغتالته فتاة تدعى شارلوت كورداي وهو فى الخمسين من عمره عام ١٧٩٢ ، وكان فى شبابه مهتما بالعلم فحصل على درجة فى الطب ، وكان طبيبا ناجحا حتى قامت الثورة فعمل صحفيا ومحررا لجريدة « صديق الشعب » وكان من أوائل من أطلق تعبير « ديكتاتورية الشعب » ثم شارك فى لجنة الأمن ، وحمل وزر كثير من المذابح تحت لواء اليقافية ، وكانت كلماته النارية تتحول فى نفوس عامة باريس الى خناجر وحبال مشانق .

واما المركز دى صاد ، فهو اسم يلمح لكثيرا هذه الايام فى مجال الادب ، حتى لتكاد شهرته التى اعيد اكتشافها كأديب تنسخ شهرة هذه العقدة النفسية أو الشذوذ الجنسى الذى ينسب اليه ، فنحن جميعا نعرف كلمة « الصادية » رمزا على القسوة الجنسية ، وهى كلمة منسوبة الى اسم هذا المركز العاثر الحظ ، ولكن قلما نعرف ان له روايات ومسرحيات عديدة ، وقد كان المركز الأديب ضمن من عاصروا نشوب الثورة الفرنسية وتحمسوا لها . اذ كان مولعا فى كتاباته بتشريح طبقة الارستقراطية ، التى ينتمى اليها وكشف عوراتها ولكنه توقف فى منتصف الطريق الثورى ، فقد كان ذا نزعة فردية مسرفة أدت به الى السجن وإلى دخول مستشفى الأمراض العقلية بعد ذلك حيث قضى فيه أحد عشر عاما من عمره

بين أعوام ١٨٠١ - ١٨١٤ . وأية اللزعة الفردية المرفقة عند دى صاد تتجلى فى أدبه وفى منكراته معا ، فهو يكتب من السجن خطابا لامراته ، التى بعثت تلومه على أسلوب تفكيره الذى أودى به الى السجن ، ويقول فيه : « انت تقولين ان أحدا لا يستطيع الموافقة على أسلوب تفكيرى .. وماذا يعنى ذلك ؟ » ان كل من يعتقد انه يستطيع ان يمنح أسلوب تفكيره لانسان آخر لا بد ان يكون مجنونا . ان أسلوب تفكيرى هو نتيجة فهمى للأمور ، وهو جزء من حياتى ، وليس فى مقدورى أن أغيره ، ولو كان فى مقدورى لما فعلت . ان أسلوب تفكيرى هو عزائى الوحيد فى سجنى وهو ينبوع بهجتى ، وليس ما يعذبنى هو أسلوب تفكيرى ، ولكن أسلوب تفكير الآخرين » .

والمؤلف يعرف هذا التاريخ كله ، ولكنه يضيف اليه فرضا جديدا ويبنى عليه مسرحيته ، فإذا كان المركيز دى صاد كما نعلم مؤلفا مسرحيا وإذا كان قد عرف « مارا » معرفة شخصية ، وإذا كان قد احتجز احد عشر عاما فى مصحة عقلية ، فلماذا إذن لا يقدم عرضا مسرحيا مستعينا بالمجانين عن اغتيال مارا ، ان مدير المستشفى يقوم عندئذ بدور مدير المسرح ، والمركيز دى صاد يقوم بدور المنظم وبدوره هو أيضا ، والمرضات والمرضون يقومون بأدوار الكورس ، والمجانين يقومون بأدوار الشخصيات .

حقق بيتر فايس بهذا الأسلوب المسرحى ، ذلك التجديد المسرحى الذى نعرفه باسم « الاغتراب » Alienation وهو الطرف المقابل لنظرية الحائط الرابع ، فإذا كنا فى المسرح التقليدى الاجتماعى نتخيل اننا نشهد الحياة الواقعة ، وان حوائط المسرح الثلاثة هى حوائط الغرفة التى يدور فيها الفصل المسرحى بينما هذا الستار الذى رفع عن الممثلين هو الحائط الرابع ، وإذا كان المسرح عندنا ملتزما بأن يقدم كل شئ كما حدث بواقعية وأمانة ،

وإذا كان الممثلون عندئذ مطالبين أن يلغوا شخصياتهم الخاصة لكي يتقمصوا شخصيات أبطال المسرحية ، فإن مسرح الاغتراب له سبيل آخر الى تحقيق غرضه ، فلا بد أن يعرف المتفرجون أن ما يشهدونه تمثيل في تمثيل ، وأن شيئاً من هذا لم يحدث ، أو هو قد حدث بأسلوب آخر وترتيب آخر . ولكن المؤلف يريد أن يقنعنا بشيء جديد .

لقد أعدت صالة الاستحمام فى المستشفى لتكون هى أرض المسرح ، واختير بعض المرضى ليقوموا بدور الممثلين . أما دى صاد المؤلف فهو ينتقل هنا وهناك لكي يضع اللمسات الأخيرة فى عرضه المسرحى . ويرى الجرس ايذاناً ببده العرض ، ويتقدم مدير المصحة ، ليقدم المسرحية ، فيحشو قفه بالألفاظ الطنانة عن علاج المرضى بالفن ، وعن مبادئ العصر الجديد . عصر الحرية والمساواة .

يوصفى مديراً لمصحة شارنتون  
أريد أن أرحب بكم فى هذه القاعة  
أما التحية الخاصة فهى لأحد نزلائها  
المركيز دى صاد الذى كتب هذه المسرحية  
وقدمها لتسليتكم ، ولعلاج مرضانا  
ونحن نؤمل فى تسامحكم ، لأن فريقنا  
لم يقف على خشبة المسرح من قبل

إننا قوم مستثيرون معاصرون ، وإن نرضى  
أن نمس مرضانا بين الأسوار ، بل نفضل عندئذ .  
إن نعالجهم بالثقافة ، وبخاصة الفن ، حتى تؤدى مصحتنا

عندئذ دورها من خلال فهمنا  
لوثيقة حقوق الانسان  
وانى لوافق مؤلفنا المركيز دى صاده  
ان تقديم مسرحيتنا فى صالة الحمام ان يضيرها  
وحولنا آلات العلاج البدنى والعقلى  
بل الامر بالعكس لأن المركيز دى صاده  
قد حاول فى مسرحيته  
ان يرينا كيف مات جان بول مارا  
وكيف انتظر فى حمامه  
حتى جاءت شارلوت كوردائى تطرق بابيه

ان المسرحية اذن يقدمها المجانين ، وليس بين كل من  
يشتركون فيها الا عاقل واحد بالمعنى الحرفى لكلمة هو « كولومبيه »  
هذا مدير المستشفى ، ونحن قد نجد صوته يتدخل فى بعض الأحيان ،  
حين يشتم المجانين فى القول ، او يخرج النص الى التعريض  
السافر بالحكومة النابليونية القائمة فى الزمن الذى اقترضه المؤلف  
لمسرحيته ، وهو عام ١٨٠٨ •

وفى المشهد التالى يتقدم لنا الممثلون الذين سيقومون بأدوارهم  
من بين المجانين • ويقدمهم لنا « مناد » يلبس ملابس « آريكان » او  
مهرج قديم ، بطريقة دلالية المزايدات •

اما الممثل الذى اختير لتمثيل دور مارا فهو مريض بعقدة  
الاضطهاد ، واختيرت فتاة مريضة بالنوم والفتور لكى تمثل دور  
شارلوت كوردائى واختير عنهم سياسى زج به فى مستشفى الأمراض  
العقلية لكى يمثل دور « دوبريه » حبيب القاتلة شارلوت كوردائى •



ونعلم من السطور الاولى من الحوار ان زمن المسرحية هو ١٧٩٣ بعد مضى أربع سنوات على دحرجة رأس الملك لويس السادس عشر ، وقد تنايذت قوى الثورة المختلفة وتفرقت آراؤها فى مستقبل الوطن ، بينما انتهزت البورجوازية فرصة سقوط الارستقراطية والملكية فحاولت ان تحتل مكانهما ، فتاجرت فى السوق السوداء ، وتسقلت الى مواقع السلطة • وارتفعت فى الوقت ذاته اصوات تنادى بتجميد الثورة • وتحويلها الى نظام • بينما برز نجم بعض العسكريين من الجنرالات -

كان « مارا » فى ذلك الوقت هو الصوت الوحيد الذى فطن الى تسلل البورجوازية ، ونادى بالثورة الدائمة ، وبقلب كل المؤسسات الاجتماعية التى ورثنا فرنسا ، لا الاكتفاء بالملكية فحسب ، بل والكنيسة ، والطبقة الوسطى ، والمجتمع بأسره •

ان الفقراء المعدمين الذين لا يملكون ملابس داخلية او سراويل « السانكيولت » كما أطلق عليهم مؤرخو الثورة فيما بعد يصرخون فى مارا :

- لتسقط الطبقة الحاكمة كلها

- القوا الجنرالات على ادبارهم

- لتحنى الثورة

وينادون قائلين :

- يا مارا •• لا نريد ان نحفر قبورنا المدماة

- يا مارا •• من حقنا ان نليس ونقطع

- يا مارا •• لقد خنقنا بالعمل كالعبيد

يا مارا •• نريد خبزاً رخيصاً

- انا نتوجه بهذه الأوراق من الشجر يا مارا

لأننا لا نجد الكاليل الفار  
بعد أن نفدت لتتوج رؤوس الأكاديميين  
ورؤوس الدولة وقواد الجيش  
وما أكثرها •

لقد أصبح « مارا » هو النبی المنقذ لمن لا سراويل لهم •  
وهو الوجه الأول الذي تقدمه لنا المسرحية • أما الوجه الثاني  
فهو وجه القاتلة •

وتتقدم الفتاة المريضة بمرض النوم ، والتي اختيرت لتمثل  
دور شارلوت كورداي ، وتلقى مونولوجها الذي تشرح فيه  
سبب قدمها لقتل مارا :

— مسكين انت يا مارا حين ترقد في حمامك  
بجسمك المسموم

وتنفث السم لتسمم به الشعب  
وترضهم على النهب والجريمة

مسارا

لقد جئت

انسا

شارلوت كورداي من مدينة كين  
حيث يتجمع جيش التحرير العظيم  
وأنا طليعته

لقد آمن كلانا أن العالم يجب أن يتغير  
كما قرأنا في « روسو » العظيم

ولكن التغير لم يكن له نفس المعنى.  
بالنسبة لكلينا  
كنا نقول نفس الألفاظ  
لكي نعبر أجنحة لأفكارنا  
ولكن طريقى كان صائبا  
بينما اجتزت طريقك على جبال من الموتى  
لقد تحدث كلانا بنفس اللسان  
وغنينا معا أغنية الحب الأخرى  
ولكن الحب لم يكن له نفس المعنى  
ولكنى اكتشفت خدعتك ، ورهضتها  
والآن ، أتقدم لأقتلك يا مارا  
وأحرر البشرية منك

لقد قدم لنا المؤلف الآن وجهتى نظر ، أولاها وجهة نظر مارا  
الذى يخشى على الثورة أن تضيع فى جو المساومة والمهادنة  
والتردد ، وهو لا يبالى بقتل رجل أو حفنة من الناس خطأ لصماية  
الثورة ، فبضعة قطرات من الدم لا تعنى شيئا اذا قورنت بالدماء  
الغزيرة التى امتصها الملوك والارستقراطية على مدى القرون ،  
وبضعة منازل مهدومة لا تعنى شيئا اذا قورنت بالابادة الشاملة  
للوطن .

ويعرض علينا المؤلف فى مشهد من المشاهد نموذجا للحياة  
الباريسية فى ذلك الوقت ، حين كانت المقصلة هى لعبة الكبار  
المفضلة ، بينما كان نموذج المقصلة لعبة الصغار . وفى آخر  
هذا المشهد يتدخل صاد ، المؤلف والمخرج والشخصية التاريخية ،

قائلاً مشيراً الى الارستقراطية وتماسكها وهى تصعد الى  
المقصلة :

— انظر اليهم يا مارا

هؤلاء الذين ملكوا يوماً كل شيء  
والآن وقد نزعت عنهم كل ملذاتهم  
تنقذهم المقصلة من اللال المعتد

فيقدمون لها رؤوسهم مرحين كأنهم يقدمونها للتبويب  
اليس هذا هو قمة الفساد

لا يعجب هذا الحديث مارا ، اذ يرى فيه سفسطة دى صاد ،  
ولعل المثقفين باستخراج المفارقات ، فيدور عندئذ حوار بين مارا  
وصاد تنقدم لنا من خلاله الشخصية الثالثة المحورية فى المسرحية  
وهى المركيز دى صاد ، بعد ان قدم لنا فايس شخصيتى مارا  
وكرردائى .

ان صاد نموذج للمثقف الذى يمتلك حس العدالة ، ولكنه  
أسير فرديته ، فهو يريد ان يعرف الصواب والخطأ معرفة قاطعة ،  
ويصدم العنف البدنى حواسه وعقله صدمة تفقده وعيه . وحين  
انحاز للثورة انحاز اليها كفكرة ، ولكنه لم يستطع ان يتقبل عنفها  
ودمويتها .

وقد فقد صاد بمرور الزمن ايمانه بالوطن ، وذلك لأن كل  
وطن يريد أن يحطم وطناً آخر ، وتكون النتيجة هى تحطيم الانسان  
فى كل مكان . وفقد صاد ايمانه بأى قضية ، لأن القضايا  
تتصعد .

واخيراً لم يبق لدى صاد من ايمان الا بنفسه -

والحوار بين مارا وصاد فى مراحل المختلفة حول الموت  
والعدالة والثورة هو أنكى مافى المسرحية وأكثره بعثاً على

التأمل والتفكير ، انه يطرح قضية كل عصر ، وهى الثورة والنظام  
والمجتمع والفرد .

- الآن أستطيع أن أرى  
الى أين تقودنا هذه الثورة  
الى ذبول الانسان الفرد  
الى موت الاختيار  
الى انكار الذات  
الى الضعف المميت  
فى دولة  
لا صلة لها بالافراد  
ولا يمكن التصدى لها  
ولذلك فانا انسحب  
فانى أحد الذين حققت عليهم الهزيمة  
ومن هزيمتى أريد أن استل بكل قوتي  
كل ما أستطيع انتزاعه  
ولذلك فانا أخطو عن مكانى  
وأرغب ما يحدث  
دون أن أشارك فيه  
لا شئ الا المراقبة  
لكل ما يدور حولى  
صامتا جامدا  
وعندما أخفقى  
فانى أريد أن يكس كل اثر لوجودى

لقد حرر صناديقه بعد اختبار طويل للحياة • فهو نقيض  
ثان مارا اذا كانت شارلوت كورداي هي نقيضه الاول •

وبقيت لنا بعد ذلك شخصية القسيس « جاك رو » الثائر في  
ثياب الرهبان الذي يطالب ببناء مدارس في داخل الكنائس • حتى  
يكون لهذه الكنائس فائدة يوما ما •

لقد تقدم لنا الآن معظم شخصيات المسرحية من خلال هذه  
الرسيلة الجديدة ، وهي « المنادي » ، حين يستدعيها ، ويدور  
بينها حوار يكشف عن شخصياتها وأبعادها ، ولكن مزيدا من  
الأضواء يلقى على شخصية مارا ، حين يعود بنا فايس الى طفولته  
وشبابه •

لقد استدعى من بطن البر كل من عرف مارا في طفولته  
وشبابه لكي يحدثنا عنه ويوضح لنا لم اختار طريق الثورة ولم  
اختار طريقها العنيف •

ان المدرس الذي علم مارا في مدينته الصغيرة يقول لنا ان  
مارا كان دائما صبيا سيئا الخلق كثير الصياح مولعا بمبارزة  
رفاقه بالسيف الخشبية •

وام مارا تقول انه كان صبيا عنيدا يمتنع كثيرا عن الطعام ،  
ويرقد صامتا لأيام طويلة ، وحتى حين كانوا يمزقون جسده  
بالسياط أو يجمعونه في قبو المنزل لم يكن يثنى عن عناده ،  
والد مارا يقول ان الطفل كان يعضه كلما عضه ، ويفلت منه كلما  
اراد ضربه ، ويستقبل بصقة أبيه على وجهه في برود ، وممثل  
الجيش يقول ان مارا دجال أصدر كتابا باسم كونت ، وكتابا آخر  
باسم أمير •

وممثل العلم يقول ان مارا كان طبيبا فاشلا لصا ،

وثرى الحرب يقول انه كان يغش الأدوية

ثم ينادي المنادي على السيد فولتير الفيلسوف ، ويقدم لنا

فولتير تقريراً عن مارا ينضح بالسخرية من هذا الذى يزعم فهم الكهرياء والمغناطيسية ، ولا يستطيع انقاذ نفسه من الهرش والحكة الجسدية ، ونحن نعرف ان مارا كان مريضاً بهذه الحساسية ، وكان دائماً يرقد فى حمامه لتصب عشيقتة الماء على جسده ، ومن الواضح انه يقضى كل وقته على المسرح فى يانيو حمام !

- تم ياتى العالم لافوازييه ليقول لنا ان مارا جاهل مدح ، وبهذا يصبح مارا لغزاً واضحاً وغامضاً فى نفس الوقت ، وتسدل الستار على الفصل الأول من المسرحية

المسرحية فصلان • الفصل الأول سبعة وعشرون مشهداً ، والفصل الثانى ستة مشاهد • ولن نرى فى الفصل الثانى الا خطاباً لمارا فى الجمعية العمومية ، ثم تقدم شارلوت كوردائ اليه تقتله بخنجرها وهو فى البانيو ، ثم ، وهذا هو لب المسرحية ، نشيد للكورس فى وصف ما حدث بعد اغتياله ، حتى زمن المسرحية خلال خمسة عشر عاماً •

لقد سرق الثورة جنرال مفاخر هو نابليون بعد ان قتل مارا ، وقتل روبسبير دانتون • ثم قتل روبسبير ، ولم يعد الاستقرار الا حين وقعت الثمرة فى يد المغامر الفرد •

حوادث المسرحية اذن قليلة ، او لعلها حادثة واحد هو الاغتيال • وهذا الاغتيال جزء من التاريخ • ولعل هذا ان يكون عبرة لنا حين يتحدثون عن الحدث المسرحى ، فليس الحدث المسرحى قاصراً على الأحداث البدنية ، بل هو كل تغير عقلى او روحى يطرأ على شخصيات المسرحية •

وشخصيات المسرحية هنا لا تنمو ذلك النمو الذى يتحدث عنه بعض نقادنا ، ان تتحول من مواقف الى مواقف ، ومن نقيض الى

نقيض ، أو تمضى بها السنوات والايام ، ولكن نموها نمو ذاتى ، هو تكشفها عن جوانبها المختلفة ، وعن مبرراتها للتصرف والفعل الذاتى .

والمؤلف هنا قد استفاد فائدة جلى من السيناريو السينمائى . فالسرحية مكتوبة فى ثلاثة وثلاثين مشهدا كما سبق أن قلت ، وهى مشاهد شبيهة بالمشاهد السينمائية ، كما اعتمد اسلوبا شبيها بالفلماش باك . وهو قد وضع كل شخصياته على المسرح . وحين يأتى دورها يقدمها الخادى مصحوبة بالنفمة الموسيقية المميزة لها . فتحدث حديثها ثم تنسحب الى ركن من أركان المسرح .

وقد استفاد المؤلف أيضا بما نعرفه الآن باسم المسرح الكامل، بمعنى أن تتضافر كل الأدوات من تمثيل وغناء وتشكيل وموسيقى فى نقل الشحنة المسرحية . ولعله قد حقق بذلك مستوى آخر من كمال المسرح ، وهو أن تتضافر كل أساليب التعبير . فالحوار كل أساليب التعبير . فالحوار يتراوح بين الجدية والهزل ، وبين الفكر والتعبير بالجسم فى أسلوب يشبه « البانتوميسم » ، وبين التوجيه الواضح والعبث بالالفاظ .

لم يكن لذلك كله من سبيل لتحقيقه - والمسرحية فكرية فى أساسها كما ترى - إلا الشعر . ولعل هذا أن يكون تدعيما للرأى الذى يقوله بعض النقاد . وهو أن خلاص المسرح من أزمته لن يكون إلا بالشعر أو الشاعرية على السواء .

« الأهرام ١٩٦٧/١/١٣ »  
« وتبقى الكلمة »



## الانسان . . الانسان

« هذا زمن بلا شعر » هكذا كان يقال فى مطالع هذا القرن ، حين اصبح « العلم » وماينبغى به من امكانيات هو جنة المثقفين والخائفين والحيارى التى لن تتمهل فتاتيهم فى آخر الزمان ، ولكنها ستجعل لهم فى هذه الدنيا ، بعد عشر أو عشرات من السنين .

لقد حقق الانسان من التقدم العلمى فى النصف الأخير من القرن الماضى ما لم يحققه فى كل تاريخه المكتوب قبله ، وبدا لبعض الناس أن كل شيء قد فقد سحره ، فالغاية لم تعد اشباحا من الأشجار تنفث السحر والغموض ، ولكنها مجموعة المقاعد والاسرة وعيدان الكبريت ، والقمر لم يعد عقول الأحياء أو صديقهم ، ولكنه قرص ملتهب من التراب والحجارة ، أما الانسان نفسه فقد تكفل علم آخر بتحطيم اسطوره الغامضة . علم بدأ خطواته فى مطالع القرن العشرين ، وبلغ رشده فى ثلثة الأول ، وذلك هو علم النفس الذى ازعج سكينه الانسان ، فكشف عن عشق الانسان لمحارمه . وقال ان وراء كل حب بغضا وكراهية ، وحلل هفوات اللسان والقلم تحليلا قاسيا ، وألقى على الأحلام البريئة ظلالا من معانى الرغبة

المكبوتة فى الجنس ، بعد ان كانت فى عرف الانسان استشفافا  
لاسوار المستقبل •

لقد انكشفت اذن مناطق الغموض فى الطبيعة والانسان ، وهى  
المناطق التى كان يزدهر فيها الشعر ، فآين يولد الشعر اذن ••  
لنكف عن شعر الازان والانغام والخيال ولنتحدث بشعر الارقام  
والوقائع والمعادلات ••

هكذا كان يقال •• ولكن لا أحد يستطيع أن يتحكم فى أمزجة  
الناس • وكما يولد الانبياء فى الارض التى لا ترحب بهم يولد  
الشعراء • وقد تستطيع أن تقضى على النزعة الشعرية فى عشرات  
الشباب ، ولكن واحدا سيفلت بلا شك من سلطان المدرسة أو الاسرة  
أو البيئة ليمتلق بالكلمات والأوزان • وليصبح شاعرا •

ولكن ماذا يقول الشاعر ؟ أن الملائكة قد فقدت أجنحتها ،  
«هاتوا لى ملاكا وأنا أرسمه كما قال سيزان » وعذارى الاحلام قد  
فقدن بكارتهن ، والعالم مستعجل قاس ، لايتيح فرصة للتأمل على  
شواطئ البحيرات والغابات ، أو للتغنى ببطولات الفرسان  
والعمالقة •

وقد أصبحت أذان الناس مغرمة بالدقة والاختصار والصدق  
المجرد بحيث أصبح تشريح جسم المرأة أهم من التغنى بروحها •

ان للشعراء منافذ ، وقد اختار كل واحد منفذا الى العصر ،  
حتى أصبح العصر الذى توقع جميع الناس ان يكون « عصرا بلا  
شعر » •• أصبح هو عصر الشعر ، ولد فيه شعراء كبار مثل اليوت  
ولوركا وباسترناك وأراجون •• وبريخت الذى تحتفل المانيا مولده  
والعالم الذى أحبه بعيد مولده السبعين فى هذه الأيام •

اختار اليوت مثلا طريق كتابة اشهار الوفاة للعصر ، والتطلع  
من فوق أنقاضه الى ماضى الانسانية السعيد ، وغامت فى عينيه

ناطحات السحاب لتحل مكانها الابراج القوطية السامقة ، وراى مكان الفتاة الضاربة على الالة الكاتبة التى تزيح سأم النهار بمتعة الليل سيدة الصالون المحتشمة المتحفظة ، وعاش اليوت يوجدانه فى الماضى الغابر البهيج فكانه اختار أن يرفض العصر كله ، بعلمه وأليته وإيقاعه السريع .

واختار لوركا أن يمزج رؤيته للعالم بلون من الاحساس البدائى الذى تختلط فيه الالوان والاشكال والروائح والطعوم عالم يمثل خلاصة الفجر المتجولين أبناء السبيل الواسع .

اما بريخت فقد اختار أن يعيش فى عصره ، ويقم فى الوقت ذاته من نفسه ناقدًا له . وقد يكون مسرح بريخت هو أشهر جوانبه ولكن بعض الذين لايفلون فى الاعجاب بمسرحه - وأنا منهم - يرون فيه شاعرا غنائيا استطاع بلون من المعجزة الفنية أن يوفق بين الحياة فى العصر ، وبين دفء الشعر وجماله واستقلاله .

انتمى بريخت فى سن مبكرة الى الماركسية ، ولكنه انتماء الفنان الذى يرى فى المذهب الفكرى نقطة انطلاق لعبقريته ، لامحطة وصول ، ولم يضع كلمات المذهب فى فمه ليمضغها ، ولكن ليتمثلها ويعيد تشكيلها . وحين صنع بريخت ذلك أدرك أن هناك قيمة أعلى من كل القيم هى قيمة « الانسان » ، الذى صنعت المذاهب والشعارات والافكار والعلوم من أجله ، والذى صنع كل ذلك ايضا .

وبدأ بريخت برؤية الواقع ، دون زينة أو سفسطة ، فالمدن التى تعيش فيها تحتها بالوعات وفوقها دخان ، وقد عشنا فيها لانتمتع بشيء ، وسنموت ونتركها ، وسنموت هذه المدن ايضا . . . وحين يموت الانسان لن يذكره أحد ، ولا مستقبل للجسد ، ولا رعاية للروح فهذه « أوفيليا » حبيبة « هاملت » ، وأنقى فتاة عرقها البشر . قد ألقت بنفسها فى النهر ، وأحاطت بها الليلالك البيضاء ، ولكن ماذا سيكون منها بعد أيام ؟

تشبثت بها طحالب الماء •

فزادت ثقلها شيئا فشيئا

الاسماك الباردة سبحت حول ركبته •

والنباتات والحيوانات ابطأت رحلتها الاخيرة •

وعندما فسد جثمانها الشاحب في الماء •

حدث ، ولكن على مهل • ان نسيها الله •

نسى وجهها أولا ، ثم •• يديها ، واخيرا شعرها •

هناك أصبحت جثة في النهر •

بين جثث كثيرة •

ولكن الحياة رغم قسوتها ليست عادلة ، فنحن نذكر الامبراطور

الذى بنى حائط الصين ، ولكننا ننسى البنائين الذين ماتوا تحته ،

ونترنم بنكر قيصر حين هزم الغاليين ، وننسى طبائحه المسكين •

في كل عشر سنوات يظهر رجل عظيم ولكن من الذى يدفع

له اجره •

لايد من المساواة اذن • ولكن الشر قد تحكم فى الانسان •

هذا الشر المرهق •

على حائط غرفتي

لوحة يابانية من الخشب

قناع شيطان شرير

مموه بالذهب

انظر فى اشفاق

الى العروق النافرة على جبهته

وارى كم يرهق اللسان

ان يكون شريرا

كيف يتخلص الانسان من الشر .. هذا هو السؤال الذى  
يطرحه بريخت ، ويجب عنه بأن الانسان ينبغي ان يدرك انه أقوى  
من الآلة . وان يفكر فى مستقبله بوعى وحزم .

ايها الجنرال ..

ديابلك قوية جدا ،

تستحق غابة بأكملها ومائة من البشر

ولكن فيها عيبا واحدا

انها تحتاج الى سائق

ايها الجنرال ، قاذفة قنابلك قوية

تطير اسرع من العاصفة

وتحمل فوق ما يحمل القيل

ولكن فيها عيبا واحدا

وهو انها تحتاج الى طيار

ايها الجنرال ، الانسان له فوائد كثيرة

فهو يستطيع أن يطير وان يقتل

ولكن فيه عيبا واحدا

انه يستطيع أن يفكر

ان لكلمة السر عند « بريخت » هي الانسان .. الانسان وحده  
دون ماضى خرافى ولا مستقبل غيبى ، سيد الدنيا والكون بعقله  
وملكاته الخلافة ، الذى يقف أمام امتحان عسير ، هو أن يتغلب  
على المرض والحرب ، والجوع والظلم ، والقبح والدمامة .

وحين يصل الى ذلك يكون قد جعل الأرض مكانا صالحا له .  
وجعل القيمة العليا التى ترفرف على عالمه هي قيمة « المحبة » ..  
والمحبة فقط .

« الصور ١٩٦٨/٢/٢٢ »

## مسرح شوقى الشعرى

نشأ المسرح القديم فى ظلال المعبد ، وخرج منه الى الساحة الواسعة . وكانت عبادات التجسيم عند المصريين القدماء واليونان وغيرهم هى ينبوع ظاهرة « التشخيص » التى هى اتخاذ مجموعة من الناس لشخصيات ، أو طبائع ، أو ملامح ، تختلف عن شخصياتهم وطبائعهم ولامحهم . فلسنا نعنى بالتشخيص هنا تلك الصورة الناضجة من فن المسرحية ، كما عرفه اليونان عند مبدعى مسرحهم الكبار ، بل يتسع هذا ليشمل المسرحيات البدائية كمسرحيات الصيد والحرب والتلبية الدينية ، أو المسرحيات التعليمية التى تشخص الفضائل والردائل كالرحمة والقسوة والشهوة والصدق وغيرها كما فى المسرح الأوربى الدينى فى القرون الوسطى ، وكما فى بعض نماذج أدب افريقيا البدائية .

فالتشخيص اذن ظاهرة أكثر شمولاً من فن المسرحية وأكثر تنوعاً كذلك ، وإذا كان « فن المسرحية » الحالى ينتسب فى أصوله الى اليونان القدماء ، فان فن التشخيص ملمح شائع فى تراث كل أمة من الأمم القديمة ، من مصر القديمة الى اليابان والصين الى الشعوب الافريقية التى طال أمر بقائها فى مجتمعات عبادات

التجسيد . وشخصت المعانى الدينية من خلال توزيع الأدوار المنطوقة ، مع الاستعانة بالرقص والتمثيل اليمائى أحيانا .

ولكن الغريب حقا أننا لا نجد عند العرب الاقدمين ، رغم طول حياة حضارتهم أى اثر لظاهرة التشخيص تلك .

فليس عمر الحضارة العربية قبل الاسلام قصيرا كما كان الدارسون فى القرن التاسع عشر يتصورون . اذا كشفت الدراسات الحديثة أن الحضارة العربية قبل الاسلام كانت معاصرة للحضارة الاغريقية ، وأنه قد قامت دول عربية متتابعة سواء فى اليمن أو الشام أو شمالى الحجاز منذ عام ١١٠٠ ق.م الى عام ٢٦٠ م . واتصلت مصائر هذه الدول بمصائر القوى العظيمة فى العالم القديم ، وبنى بعضها السدود لحفظ المياه ، وجند الجيوش التى وصلت فى غزواتها الى آفاق بعيدة ، وقد حفظ لنا التاريخ منها أسماء الدول المعينة والسبئية والقبتانية والحضرية وغيرها .

أما ديانة هذه الدول فقد كانت وثنية مجسدة . وقد كان الظن أن الوثنية العربية وثنية متأخرة حتى كشفت لنا الدراسات الجديدة أن هذه الوثنية كانت وثنية ناضجة ، تتميز فيها أدوار الآلهة كما كانت تتميز فى المجموعة الاولمبية اليونانية ، رغم ما يصوره المؤرخون الأوائل من أن المعبادات الجاهلية كانت لونا من اُميوت حتى ليقال ان أحدهم صنع صنما من التمر ثم أكله .

لم تكن العبادة الوثنية فى الجاهلية اذن عبادة ضئيلة الشأن . ولكن ماوصل الينا منها هو الضئيل . ويكفى لبيان مكانة عبادة الأصنام فى الجاهلية أن معظم الأسماء كانت تنتسب اليها ، فكثيرا ما نقرا فى أسماء الجاهلين أسماء مثل « عبد العزى ، وعبد يغوث ، وعبد ود ، وعبد قيس ، وعبد شمس ، وامرء القيس » . وغيرها . ويوضح هذه المكانة ما يحكونه من أن أبا سفيان خرج

لحرب النبي في وقعة « أحد » وهو يحمل صنمى اللات والعزى معه . ومن الواضح أنه كان لهذه العبادة كهنتها ، والا ما اتهم النبي ( ص ) بأنه كاهن ، وبأنه يقول كلاما على نمط كلام الكهان . وربما كان هذا الكاهن ملكا وكاهنا فى ذات الوقت ، كما يحدثون عن « عمرو بن لحي » الذى يقال انه أول من جلب الأصنام الى الجزيرة العربية .

ولكن ما مكان الأصنام فى الوثنية الجاهلية ؟ هل كانت رموزا لآلهة كما هى عند الاغريق القدماء ؟ أم كانت أحجارا فيها روح الآباء والأجداد ؟ أم كانت صورا لطواطم من الحيوانات ( جمع طوطم ) Totem تنسب اليها القبائل أم غير ذلك من صور الوثنية ؟ وبالأحرى ما مكان عبادات العرب فى الجاهلية من الوثنية أهى عبادة طوطمية تقيم نظاما اجتماعيا على أساس انتساب القبيلة الى حيوان أو نبات معين ؟ ولدينا من الأسانيد ما يدل على ذلك مثل تسمية القبائل بـ « كلب » و « أسد » و « ليث » و « يربوع » و « كليب » وغيرها .

أم هى لون من الفيتشية Fetishism أو تقديس الأشياء الجامدة مع الاعتقاد بكمون قوة سحرية فيها ، ويكون الصنم عندئذ مجرد قطعة من الحجارة يظن أن لها مقدرة تجاوز القانون المادى للحياة بما حلت فيه روح فعالة مؤثرة ؟ .

أم هل كانت العبادة الجاهلية لونا من عبادة أرواح الأسلاف التى هى فى زعمهم لا يدركها البلى والغناء ، والتى قد تحل فى الأشجار والأحجار . وقد كان صنم ذى الخصلة شجرة أو حجرا مجاورا لشجرة فى حكاية حياة امرئ القيس ؟

وقد نكون أميل الى الرأى القائل ان عبادة العرب فى الجاهلية كانت تتخذ كل هذه الأشكال حسب اختلاف المناطق . ففيها عبادة الأسلاف والطوطمية والفيتشية والأنيمزم Animism وعبادة



الموتى وعبادة الطبيعة وغيرها . ولكننى ايضا أميل الى الرأى القائل  
ان الصورة الشائعة للعبادة العربية كانت هى عبادة الثلاثى  
المشهود ( الشمس والقمر والزهرة ) او الأنثى والذكر وإيهما ،  
يقول الله تعالى : « ومن آياته الليل والنهار ، والشمس والقمر ،  
لا تسجدوا للشمس ولا للقمر ، واسجدوا لله الذى خلقهن ان كنتم  
إياه تعبدون » .

والقمر مذكر عند الساميين وحدهم وهو الأب ، ويسمى  
أحيانا « شمر » ولذلك كانت السنة العربية سنة قمرية ، والقمر  
رمزه الصنم « ود » ، ولاحظ الصلة بينها وبين كلمة « ولد »  
وصورته شبيهة بالصنم اليونانى ايروس Eros ، فريما نسبت  
له خصائص رجولية وجنسية بدليل قول القائل :

حياك ود ، وانى لا يحل له      لهو النساء ، وان الدين قد عزم

والشمس مؤنثة كذلك عند الساميين وحدهم . وهى رمز  
الأنوثة والأمومة . وصورتها كصنم قريية من صورة الالهة عشقار  
عند الشماليين الساميين . وهى صنم العزى اذا كان القمر هو  
اللات ، وكانت الزهرة هى « مناة » .

ورغم ذلك كله ، فان النصوص التى بين أيدينا لا تشير من  
قريب أو من بعيد الى أى لون من ألوان التشخيص فى البيئة  
العربية القديمة . ولعل من الأوضاح المقلوبة أن مؤرخى الأدب قد  
درجوا على أن يتساءلوا : لماذا لم يترجم العرب فى القرنين الثانى  
والثالث الهجرى ، وتلك أيام نهضتهم الاسلامية ، لماذا لم يترجموا  
فن اليونان المسرحى ؟ . ورغم ذلك فان مؤرخا واحدا لم يسأل  
هذا السؤال الهام :

لماذا لم ينشأ عند العرب القدماء فن مسرحى كما نشأ عند

اليونان والمصريين القدماء والهنود واليابانيين والصينيين والافارقة وغيرهم من الشعوب لقديمة ؟ •

ونحن حين نسأل هذا السؤال لا نستطيع أن نجيب جوابا مطمئنا ، تحجبنا عن هذا الجواب المطمئن اشياء عديدة : منها أن الجانب الأكبر من هذه الحضارات العربية مازال تحت تراب الزمن وصخوره ، لم يستكشف بعد ، وربما نفترض قرضا ، فإذا بحجر ملقى تحت الأرض ، يكف عليه عالم ليفك طلاسمه ، ان به يقلب كل افتراضاتنا رأسا على عقب •

ومنها أننا لا نستطيع أن نذهب الى ما ذهب اليه بعض المؤرخين ، حين حاولوا الاجابة عن سبب افتقار التراث العربى الى الملاحم والقصص ، من قولهم ان العقلية العربية عقلية تجريدية ، تعنى بالمطلق ، ولكنها لا تأبه بالمشخص • ولكن هل يستطيع احد أن يقول - على سبيل القطع العلمى - ان العقلية أمر تتميز به أمة عن أمة ، وجنس عن جنس ، ولا يخضع للبيئة وظروف الحياة ، ثم يضيف الى ذلك أن العقلية العربية هى العقلية الوحيدة التى استطاعت أن تنجو من الرغبة فى المحاكاة والتشخيص ، رغم أننا حين نشهد لعب الأطفال فى أى مكان وظروف ، نجدهم يلجأون الى ألوان ساذجة من التشخيص بغض النظر عن عقلياتهم وأجناسهم ؟

الجواب المطلق انن لون من المخاطرة ، ولكن السؤال مع ذلك جدير بأن يلقى ، ولعل فى الاجابة عنه توضيحا لسر تأخر نشأة المسرح العربى حتى أواسط القرن التاسع عشر •

تلتقط قراءتنا فى الأدب العربى بعد الاسلام خبرين يوحيان بأنهما نشأة لحالة مسرحية أولهما تمثيل مقتل الحسين فى كربلاء بعد وفاته بعشرات السنين ، مع لون من ابداء الندم وتعذيب النفس • وقد كان جديرا بهذا الاتجاه أن يورق فى أشكال مسرحية،

اذ ان الوجدان العربى قد وجد شهيداً المعذب فى الحسين . كما  
وجده المسرح القديم المصرى فى أوزيريس ، ولكن لأمر ما وقفت هذه  
« الحالة » المسرحية عند بدايتها •

والخبر الثانى يرد فى كتاب الأغانى :

« كان فى زمن المهدي خطيب مسجد فى بغداد يسمى  
عبد الرحمن بن بشر ، كان اذا انتهى الناس من صلاة الجمعة  
نادى عليهم ان يجتمعوا حوله ، وقد جلس على مكان مرتفع ، والى  
جانبيه بعض أصحابه ، ثم نادى : أين أبو بكر ؟

فيخرج منهم رجل ، فيسأله :

— أنت أبو بكر ؟

— نعم •

— أنت الذى أمنت برسول الله ، وقد كذبه الناس ؟

— نعم •

— أنت الذى فديت رسول الله بنفسك ومالك ؟

— نعم •

— أنت الذى هاجرت معه ؟

— نعم •

— أصحابوه للجنة ، فهو أهل لها •

... ويفعل الرجل قريبا من ذلك بمن يمثل دور عمر وعثمان  
ودور على حتى يؤتى له بمن يمثل دور معاوية فيأمر به الى النار  
بعد استجوابه •

ذلك أيضا مشهد تمثيلي كان جديرا بأن ينمو ويتطور ، ولكنه  
ظل عند حالته البدائية •

ويظل الأمر كذلك حتى تفاجئنا ظاهرة خيال الظل في القرن الثالث عشر الميلادي . وخيال الظل قريب من المسرح الشعري ، إذ أن معظم حوار ه موزون أو مسجوع . وقد استطاع خيال الظل أن يرسم بعض الأنماط البشرية . ولكنه لم يستطع تحويلها إلى شخصيات مسرحية ، ولكن حتى خيال الظل ذاته يحدثنا المؤرخون والدارسون أن أصله صيني . فلنتجاوز ه إذن إلى أواسط القرن التاسع عشر لنشهد بداية المسرح العربي على الأسلوب الأوربي الموروث عن الاغريق .



ليست بنا حاجة إلى إعادة سرد قصة بدايات يعقوب صنوع ، وأبي خليل القباني ، ومارون نقاش ، فقد كان معظمهم نثرًا يلجأ إلى الاقتباس ، فإذا أراد الغناء نظم ما أراد ه نظمًا فاترا . وقد يكون أكثر محاولات هذه الفترة نضوجًا هي ترجمة محمد عثمان جلال لأربع من مسرحيات موليير وثلاث من مسرحيات راسين إلى شعر عامي مصري .

وقد ظلت المسرحية الشعرية منذ أواسط القرن التاسع عشر تخضع للاقتباس والترجمة في مجملها ، حتى كتب شاعر مصر الكبير أحمد شوقي مسرحياته ، فأرسي هذا الفن أرساء حقيقية في التربة الأدبية المعاصرة ، وكان ميلاد المسرحية الشعرية على يد أحمد شوقي يكاد أن يقتزن زمنيًا بميلاد المسرحية النثرية الناضجة على يد توفيق الحكيم ، رغم أن شوقي قد اتجه إلى المسرح في أواخريات عمره ، بينما شرع توفيق الحكيم في الكتابة المسرحية في مطالع شبابه .

وقد كتب شوقي مسرحياته بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٣٢ ، بعد أن توج بامارة الشعر . واستقرت مكانته كشاعر غنائي متميز عن

أقرانه من شعراء العرب فى تلك الفترة من تاريخ اليقظة الفنية العربية . ولكن الواقع أن علاقة شوقى بالمرسح - شعره ونثره - ترجع الى أقدم من ذلك التاريخ ، فقد كتب شوقى مسرحيته « على بك الكبير » فى صورتها الأولى فى عام ١٨٩٢ . ثم ما لبث أن طواها إذ وجد أن التربة الثقافية المصرية لا تلائم هذا النمط من الكتابة ، ثم أعاد كتابتها بعد ما يزيد على ثلاثين عاما حين كانت صورة الحياة الأدبية المصرية تغيرت تغيرا كبيرا ، وعرف هذا الأدب الرواية والقصة ، واستطاع أن يفسح مكانا للمرسح .

لقد كانت رحلة شوقى الباكرا الى فرنسا هي التى فتحت عينيه على مظاهر التعبير الأخرى التى تتجاوز القصيدة الغنائية ، وكان شوقى ، وهذا هو سر العظمة فيه ، مولعا بتجاوز امكانياته وتجريب قدراته والانفراد عن معاصريه ، فجرب المرسح ، وحاول الرواية النثرية فى عام ١٨٩٧ ، إذ نشر فى هذا العام ثلاث روايات نثرية ، كما جرب القصيدة ذات النفس الملحمى فى أرجوزته « دول العرب وعظماء الاسلام » .

ولكن بقدر ما كان شوقى راغبا فى التجريب ، حريصا على الإبداع ، فقد كان حريصا على مكانته كشاعر تقليدى معبر عن الحياة الاجتماعية فى أفانقها العليا ، حيث السلطان والهيئة الحاكمة ولذلك فقد كان يخشى أن يفجأ الناس بشيء جديد لا يألونه ، ولعله قد وعى درسا حين أرسل وهو فى باريس لأحدى الصحف المصرية بقصيدة فى مدح عباس حلمى يبدؤها بالغزل ثم تتلوه أبيات المديح ، فأسقطت الصحيفة الغزل ونشرت المديح .

لقد ظل شوقى عام ١٩١٩ حبيس وضعه كشاعر مقرب الى السلطان ، ولم يخرج عن هذا الاطار الا حين ردت الثورة المصرية الأولى الى الشعب المصرى مكانته ، وتخرجت من المدارس أفواج من القراء ، وكثرت الصحف والمجلات ، ووجدت سلطة ثالثة الى

جانب السلطتين التقليديتين ، وهى سلطة الشعب الى جانب سلطتي  
الانجليز والقصر .

فإذا أضفنا الى ذلك ارتفاع صيحة الأدب الجديد بتأثير جيل  
العقاد وطه حسين ، وانهيال هذا الجيل بالنقد على الأشكال البالية  
للتعبير ، ومطالبتهم بتجديد أدب الأمة بالابتكار كما تجددت روحها  
بالثورة ، أدركنا عندئذ كيف واثت شوقي الشجاعة أن يخرج مسرحه  
الشعري ، وأن يخلص له سنواته الست الأخيرة ، بل وأن يكتب  
فى تلك الفترة بعض قصائده العامة المصرية .

صدرت مسرحية « مصرع كليوباترا » لشوقي فى عام ١٩٢٧ ،  
تتناول جزءا من سيرة حياة كليوباترا الملكة المصرية البطلمية .  
ولم يكن شوقي بادئا فى الالتفات الى سيرة هذه الملكة الشهيرة ،  
اذ ان هذه السيرة موضوع تقليدى من موضوعات المسرح ، لما  
اقترن بحياتها من أحداث عاطفية وسياسية ، ولما حفلت به ميبتها  
من درامية ، كما أن كليوباترا قد امتزجت بضيوط حياتها بثلاثة من  
أكبر أعلام الرومان ، وهم يوليوس قيصر وانطونيوس واكتافىوس  
الملقب فيما بعد بأوجستوس قيصر .

وقد استقت كل الأعمال الفنية التى تناولت حياة الملكة  
الاسكندرانية وموتها من معين المؤرخ ابروماني بلوتارك الذى عرض  
لذكرها فى ثنايا ذكره لسيرة هؤلاء الرومان العظماء . أما اهم  
اثر أدبى تناول سيرة كليوباترا فهو مسرحية شكسبير « انطوني  
وكليوباترا » وفى ظن كثير من النقاد أن شوقي قد تأثر بها تأثرا  
كبيرا .

ومسرحية « انطوني وكليوباترا » لشكسبير هى احدى  
تراجيدياته التاريخية . ونحن ننسبها الى التاريخ رغم أن كثيرا  
من دأرسى شكسبير يقصرون المؤلفات التاريخية على مسرحياته .

التي تتناول تاريخ انجلترا مثل ريتشارد الثالث أو هنرى الخامس أو غيرهما مما اعتمد فيه على كتاب « تاريخ انجلترا وسكوتلندا وأيرلندا » لرافاييل هولنشد ، أو كتاب « اتحاد الأسرتين النبيلتين اللامعتين أسرة لانكستر وأسرة بورك » لادوارد هيل . ولكن آخرين يرون أن مسرحية « أنطوني وكليوباترا » ليست مجرد تراجيديا تعتمد على الخيال ، ولا تستمد من التاريخ إلا منابعها الأولى ، مثلها في ذلك مثل هملت ، بل هي احتذاء أمين لقصة أنطوني كما رواها مؤرخ الرومان الكبير « بلوتارك (١) » « ٠٠ » وإلى قريب من هذا الرأي أشار كولردج حين قال « أن مسرحية أنطوني وكليوباترا هي أعجب مسرحية بين مسرحيات شكسبير التاريخية ، إذ لا توجد بين مسرحياته مسرحية أخرى التزم فيها الحقائق التاريخية بمثل الدقة التي راعاها في هذه المسرحية » .

وإذ كانت مسرحية شوقي تبدأ من هزيمة اكتيوم ، فإن مسرحية شكسبير تبدأ قبل ذلك بسنوات ٠٠ أنها تبدأ والحب بين كليوباترا وأنطوني (\*) عازال رخو العلائق بعد فلو مازال نشوة جسدية يستمتع بها الفتى الرومانى مسلماً نفسه لبذخ البلاط المصرى وعريته ، بينما يلفظ أتباعه من ضباط الرومان بنكر هذا السحر الذى تملكته به الملكة الغانية . وتأتى الأخبار من روما بتمرد بومبي الصغير الذى جمع قوة بحرية لينتقم لوالده ، ثم تأتى أخبار موت « فوليفيا » زوجة أنطوني ، مما يدفع بالقائد الى أن يتمرد على عبوديته العاطفية ، ويقصد روما بعد أن تسمح له كليوباترا بذلك بدلال ومسكنة ، وتتوالى رسائلها اليومية اليه :

---

(١) قرا شكسبير ترجمة كتاب بلوتارك التى قدمها سير توماس فورد  
 « ١٥٧٩ » نقلا عن الترجمة الفرنسية لجاك أميتو « ١٥٥٩ » .  
 \* يستخدم الكاتب هنا الصيغة الانجليزية لاسم القائد الرومانى  
 أنطوني والصيغة اليونانية أنطونيوس والصيغة العربية أنطونيوس وكذلك الحال  
 مع اكتافيو .

« ان اليوم الذى يفوتنى فيه أن أرسل الى انطونيوس رسولا  
ليوم مشنوم ، من يولد فيه يمت شحاذا تعيسا ٠٠ سوف أرسل له  
كل يوم سلامى مع رسول جديد ، ولو أخليت مصر من سكانها  
جميعا (٢) » ٠

وينتهى الفصل الأول بفراق العاشقين هذا الفراق المؤقت ، اذ  
ان انطونيوس سيعود ليلتقى بقدره بعد أن يحتدم الخلاف بينه وبين  
اكتافيو ٠

لم يحتدم الخلاف بين انطونيوس واكتافيو فجأة ، فقد كانا هما  
الباكين على قبر يوليوس قيصر ، وهما المحاربين لبروتس المبددين  
لشمل جيشه ٠ وقد تحالفا بعد عودة انطونيوس لروما هذه المرة مع  
بومبى الصغير حلفا مؤقتا ، وبعد أن تعاتب القائدان عتابا قاسيا  
تصالحا على أن يوثقا عرى الصداقة بينهما بأن يتزوج انطونيوس  
من « اوكتافيا » أخت « اكتافىوس » ٠

وتصل انباء زواج « انطونيوس » الجديد فتستشاط كليوباترا  
غضبا حتى لتفقد فى غضبها الجارف بقايا جلالها الملكى ، فتضرب  
الرسول بقبضة يدها ، وتجرحه من شعره جيئة وذهابا ، ولا ينفث  
بعض غضبها الا حين تعلم ان اوكتافيا لا تدانيها جمالا ، وانها  
ليست سوى امرأة قصيرة القامة ضيقة الجبهة خفيفة الصوت ،  
وعندئذ تورق فى نفسها الآمال ان انطونيوس لا يد عائد اليها ٠

أما « انطونيوس » فقد اصطحب زوجه اوكتافيا الى بلاد اليونان  
حيث سمع هناك ان اوكتافىوس قد نقض عهده مع بومبى دون ان  
يستشير ، طمعا فى أن يستأثر وحده بشرف المعركة والنصر ٠  
وتقترح عليه زوجته اوكتافيا ان تعود الى روما وحدها لتسفر بينه  
وبين أخيها ، فيأذن لها ، بينما يسرع هو عائدا الى مصر ٠  
وتستحكم القطيعة بين القائدين ، ويتنكر « انطونيوس » لرأى



ضباطه ، ويقرر أن يخرج لقتال أوكتافىوس فى البحر ، وترافقه كليوباترا ملكة مصر بأسطولها ، وحين تحدث المعركة فى اكتيوم نفر كليوباترا بأسطولها وينهزم انطونيو هزيمة ماحقة .

وبعد العتاب صفا قلب انطونيو لكليوباترا ، وبعث بأفرونيوس رسولا الى أوكتافىوس ، يطلب منه أن يسمح له بالإقامة فى مصر أو اليونان ، ولكن رجاءه يرفض ، بينما يقر أوكتافىوس لكليوباترا بعرش البطالة إذا ما هى طردت انطونيو خارج بلادها أو قتلته إذ يرسل أوكتافىوس بأحد نبلاء الرومان واسمه فيريوس لكى يغرى كليوباترا ويقنعها بالتخلي عن انطونيو ، وتكاد السفارة أن تنجح لولا أن يكشف انطونيو وجود فيريوس فى بلاط الاسكندرية ، فيأمر به أن يضرب بالسياط ، ويعيده الى روما ، وحين يعاتب الملكة الخائنة فى ذلك تستطيع الملكة بقتلتها أن تستعيد رضاه .

ويدعو « انطونيو أوكتافىوس » الى المبارزة مما يثير ضحك المحارب المنتصر ، ويتصدى انطونيو للمعركة الثانية التى يهزم فيها بعد أن تخلت عنه كليوباترا مرة ثانية ، ويقرر أن يقتلها ، فتلوذ بالمعبد ، وترسل اليه رسالة تقول له فيها ٠٠ انها وقد خسرت حبه فقد قتلت نفسها ، واسمه بين شفتيها ٠٠٠ وهنا يقرر انطونيو أن يتبعها الى الموت . ويرجو حارسه أن يقتله ، ولكن حارسه الوفى يبدأ بقتل نفسه ، فيطعن انطونيو نفسه بعذه بسيفه ، ويهوى عليه على الطريقة الرومانية ، بينما كانت كليوباترا تراجع نفسها ، وتخشى نتائج رسالتها ، فترسل اليه أنها مازالت حية ، فيطلب انطونيو أن ينقل اليها ليموت بين ذراعيها بعد أن يتصافيا .

وتصل أنباء موت انطونيو الى أوكتافىوس فتثيره ، ويخشى أن تلحق به الملكة فتحرمه من لذة النصر ، فيرسل اليها يقرضاها ، ولكنها كانت قد قررت الموت هربا من الازلال ، فوضعت أعلى ثيابها ، وقتلت نفسها بعضة ثعبان بين ذراعى وصيفتيها المخلصتين ايراسى

وشرميان اللتين تنتحران معها ، وحين يدخل أوكتافيوس يأمر بأن  
ترقد الجثتان جثة أنطونيوجثة كليوباترا معا « فلا أظن أن قبراً  
فى الأرض سيحوى اسمين أكثر شهرة » .

هذه هى الخطوط الرئيسية لمسرحية أنطونى وكليوباترا  
لشكسبير . ولو أنصف شكسبير لسمأها مأساة أنطونى . . فهى  
مأساة الجندى الشجاع حين تستبد به امرأة لعوب ، وتحطمه  
بغوايتها وفتنها ، وتقطع الوشائج بينه وبين وطنه ، أو هى مأساة  
الإنسان حين يقع فى الفتنة الجنسية فلا يستطيع منها فكاكاً . وقد  
الترم شكسبير بهذا التفسير طيلة المسرحية ، فنحن لا نرى كليوباترا  
الا هلوكة مجربة غوية ، بينما لا نرى أنطونيوجثا عاشقاً أعمى  
مكبلاً فى أغلال عشقه ، لا يسمع لوم اللوام أو نصيح الأصحاب  
والأتباع ، وتكفى الكلمة الواحدة أو الكلمات من فم معشوقته  
للعوب كى تذهب بغضبه وتصرفه عن صواب الأمور .

والخطا التراجيدى - ان كان ثمة خطاً تراجيدى - عند  
أنطونيوجثا هو حبه لكليوباترا ، وليس الحب بذاته خطأ ، ولكن هذا  
اللون من الحب الذى ينقصه التبصر ويعوزة الذكاء ، والذى يشبه  
أن يكون رقية من الرقى أو طلسماً من السحر ، هو الخطا الذى  
يقود البطل من هزيمة الى هزيمة ، حتى يسحقه سحقاً عنيفاً .

ولكن هل نستطيع أن نعطف على أنطونيوجثا كبطل مأساوى ،  
كما نعطف على هاملت أو الملك لير أو أوديب ؟ لا أظن أننا نستطيع  
ذلك ، فسنظل نرى أن هذا الخضوع المطلق للفتنة الجسدية لا يكاد  
يستند الى شىء من طبيعة الإنسان ، وأن قائداً عسكرياً رومانياً ،  
مجبوراً ، قدمه لنا شكسبير من قبل فى مسرحية يوليوس قيصر  
خطيباً مفوهاً وسياسياً مداوراً ، لن يصل الى هذا الحد من التهالك  
على اللذة ، والى هذه الدرجة من الغفلة .

ولكن شكسبير قد اعتمد على بلوتارك ، وتلك كانت وجهة نظر المؤرخ القديم ، وكانت كذلك وجهة نظر شكسبير التى ظل محافظا عليها الى نهاية المسرحية ، فهى اذن وجهة نظر متكاملة ، وان لم تكن مقنعة .

وقد كان شوقى يعرف سيرة كليوباترا فى تاريخ بلوتارك ، وصورتها فى ادب شكسبير ، ولعله ما كتب مسرحيته ، او اختار هذا الموضوع الادقاعا عنها ، اذ ان المؤخرة الملحقة بالطبعة الشائعة نسرح شوقى ، وهى مؤخرة غير ممضاة ، مما يدل على أن لشوقى يدا فى كتابتها ، نقول :

« ظهرت حية النيل العجوز - كما نعتوها فى هذا التاريخ - وعمدته بلوتارخوس ، وفى معظم الروايات التى استوحته واستقت من معينه فى مظهر امرأة خطالة متهمة فى عفتها من حيث هى امرأة ، ومتهمة فى جلالها واخلاصها لبلادها من حيث هى ملكة . »

« انيس المؤلف المصرى ازاء هذا الاضطهاد المصارخ لهذه الملكة المصرية ، بحكم القرون الثلاثة التى قضاه اجدادها العظماء على ضفاف النيل ، مستقلين عن كل نفوذ أجنبى ، أبرياء الا من العمل المتصل لجد مصر ورفاهيتها ، مستحيلة دماؤهم قطرة قطرة الى دماء مصرية خالصة على توالى الأيام ؟ انيس المؤلف المصرى فى حل - مادام البحث العلمى يكشف بين الحين والحين فى هذا التاريخ المتهم عن حلقات ضائعة أو أوام أنزلت منزل الحقائق - ومن انصاف هذه المصرية المضطهدة . » ولو الى الحد الذى يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد ، ولا يصرمها على الأقل من سمو الغاية ونبالة القصد . »

كان شوقى اذن يعد كليوباترا ملكة مصرية بحكم وجود اجدادها فى مصر وحكمهم أرضها ، وهو - بلا شك - يدافع فى

هذا الحديث عن مصريته هو ، ومصرية الأسرة المالكة التي كان يعيش في ظلها ، وهو يرى من واجبه أن يدافع عن هذه الملكة المصرية ضد تجريخ بلوتارك وشيكسبير معا .

وقد بدأ شوقي مسرحيته من اواخر الفصل الثالث في مسرحية شيكسبير وأغفل ذكر بومبي وأوكتافيا ، فحرم بذلك مسرحيته من مهاد تاريخي وعاطفي يتألق عند شيكسبير ، ثم حافظ بعد ذلك على معظم الحوادث مع خلاف قليل في تفسيرها لتنسجم مع وجهة نظره .

وعند شوقي أن كليوباترا لم ترسل بنعيمها الكاذب الى أنطونيوس بل أرسل به الطبيب أولبوس « أولبوس النذل الخثون كما يدعى في مسرحية شوقي » والطبيب أولبوس لا مصلحة له في هذا الخبر الكاذب . كما أن كليوباترا عند شوقي لم تحاول أن تستميل أوكتافيرس كما فعلت عند شيكسبير رواية عن بلوتارك .

ويريد شوقي من دفاعه عن كليوباترا أن يقول انها كانت امرأة مشغولة بالسياسة مع قليل من الحب . وكانت تلعب لعبة التوازن بين خصمين قويين مع ميل عاطفي لاحد هذين الخصمين . وكانت رغبتها الأولى هي الاحتفاظ بسيادة مصر ازاء سلطان روما العارم .

كانت مسرحية شوقي اذن دفاعا عن الغانية الاسكندرانية الليونانية الأصل ، وقد لجأ شوقي الى المونولوج لكي يقدم نفسيات ابطاله حين تسعفه الاحداث بما يؤيد ما قصد اليه من الدفاع عن كليوباترا ، اذ نراما توضح وجهة نظرها في المشاهد الأولى من المسرحية قائلة :

ايها السادة اسمعوا خبر الحر      ب وامر القتال فيها وامرى  
واقحامى العباب والبحريطفي      والجوارى به على الدم تجرى

بين أنطونيو واكتشاف يوم  
كنت فى مركبى وبين جنودى  
قلت روما تصدعت فترى شط  
بطلها تقاسما الفلك والجيد  
واذا فرق الرعاة اختلاف  
فما كنت حالتي مليا  
وتبينت أن روما اذا را  
فنسيت الهوى ونصرة أنطونيو  
علم الله قد خذلت حبيبى  
والذى ضيع العروش وضحي  
موقف يعجب العلا ، كنت فيه

عبرى يسير فى كل عصر  
أزن الحرب والأمور بفكرى  
را من القوم فى عداوة شطر  
ش وشنا الوغى يبهر وير  
علموا هارب الذئاب التجرى  
وقدبرت أمر صحوى وسكرى  
لت عن البحر لم يعد فيه غبرى  
س حتى غدرته شر غدر  
وابا صبيتى وعونى ونخري  
فى سبيلى يالف قطر وقطر  
بنث مصر • وكنت ملكة مصر

ولعلنا نستطيع أن نلمس التناقض الواضح فى هذا المونولوج •  
والتناقض هنا لا ينبع من اضطراب فكر كليوباترا ، بقدر ما ينبع  
من اضطراب صورتها عند شوقى • ففى أحد الأبيات ترى كليوباترا  
أنطونيو جزءا من روما يجب أن يتصدع ، ثم ما تلبث أن تتحدث عنه  
كحبيب ونخر •

أما من الناحية العملية • فما نطن أن موقف كليوباترا كان  
حفاظا لاستقلال مصر ، فلو ثبتت بأسطولها فقد يتغير وجه المعركة ،  
وينتصر أنطونيو ، وفى ذلك استقلالها عن روما ، أما انتصار  
أوكتافيوس فقد كان معناه ضياع استقلال مصر •

ذلك هو اضطراب صورة كليوباترا ، بتأثير رغبة شوقى فى  
الدفاع عنها • أما أنطونيو عند شوقى فهو نفسه أنطونيو عند  
شيكسبير ، رجل أسير للفتنة الجسدية سهل الانخداع أمام معشوقته،

مما هو جدير بأن يفقدنا التعاطف معه، وذلك عند الشعاعين الانجليزى والعربى . ولكن شوقى حين تغافل قليلا عن الفتنة الجسدية لكليوباترا لينسب اليها طموحا سياسيا ، أضعف بالتالى من شخصية أنطونيوس بحيث كاد أن يسقطه فى هوة الخيانة لروما ، فلم يصبح مجرد عاشق مغلوب على أمره ، بل هو يسمع سب روما فلا يتحرك ، وكأنه يوافق كليوباترا على طموحها . وقد كان المبرر الوحيد لفعلة أنطونيوس عند شيكسبير هو تهالك كليوباترا واغواؤها . أما اذا ضعف هذا العنصر فلن نجد فى أنطونيوس ظلا لبطل مأساوى بل سنجد رجلا شديد الغفلة سهل الخداع ، والمغفلون والمخدوعون لا يصلحون - كما قال شو - محورا لأعمال تراجيدية .. ولكنهم يصلحون للكوميديا .



كانت مجنون ليلى هى العمل المسرحى التالى لمصرع كليوباترا ، وفى هذا العمل نجد شوقى أكثر نضجا ودراية ، وهو فى الوقت ذاته أكثر استقلالا وحرية ، بحيث لم يجد نفسه أسيرا لشيكسبير ، وأن كان قد وقع فى أسر كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهاني .

ونحن نجد الخطوط الاولى لقصة المجنون فى الجزء الثانى من كتاب الأغانى وتتلخص هذه الخطوط فى أن قيس بن الملوح كان يحب ليلى بنت المهدي ، وهما ناشئان يرعيان غنم أهلها عند جبل يقال له التوياد ، ولم يزالا عاشقين حتى كبرا :

تعلقت ليلى ، وهى ذات نؤابة ولم يبد للأتراب من ثديها حجم صغيرين نرعى البهم يا ليت أننا الى اليوم لم تكبر، ولم تكبر البهم ولما شهر أمر المجنون وليلى ، وتناشد شعره فيها خطبها وبذل لها خمسين ناقة حمراء ، وخطبها ورد بن محمد العقلى ،

وبذل لها عشرا من الابل ومعها راعيها، فقال أهلها : « نحن مخيرون بينكما ، فمن اختارت تزوجته » ودخلوا اليها ، فقالوا : « والله لئن لم تختاري وردا لنمعلن بك » فاختارت وردا ، وتزوجته على كره منها .

فجن جنون قيس ، وانطلق يهيم فى الصحراء ، لا يلبس ثوبا الا خرقة ، ويهذى ويخطط فى الأرض ، ويلعب بالتراب والحجارة ، ولا يجيب أحدا سالة عن شيء ، فاذا أحبوا أن يتكلم أو يثوب ذكروا له ليلى .

وكان فى ذلك الوقت يلم بمنازل ليلى ، فشكاه قومها الى السلطان ، فاهدر دمه فتوحش فى القفار ، وجرت له أخبار نجهدا فى كتاب الأغاني حتى مات فريدا فى أحد وديان الصحراء ، ووجده أهله فاحتملوه وكفنوه ودفنوه .

وتوفى مجنون ليلى - ان كان قد عاش - فى حوالى سنة ٧٠ هـ .

شك أبو الفرج الأصفهاني نفسه فى صحة وقائع حياة مجنون ليلى ، فضلا عن شكه فى الأخبار المتناثرة التى تنسب اليه من اغماء ووله وتشرد فى الفياقى ، فأخبرنا نقلا عن الأصمعى أكثر الرواة العرب شهرة وتبصرا قوله : رجلان ما عرفا فى الدنيا قط بالاسم : مجنون بنى عامر وابن القرية . وقال ابن الكلبي النسابة العربى « حدثت أن شعر المجنون وحديثه وضعه فتى من بنى أمية كان يهوى ابنة عم له ، وكان يكره أن يظهر ما بينه وبينها ، فوضع حديث المجنون ، قال الأشعار التى يرويها الناس للمجنون وغيره » .

ويظهر أن لقب المجنون كان لقبا يحظى به كل عاشق متيم ، وأن مجموعة كبيرة من الأشعار والحكايات قد تراكت عن هؤلاء

المجانين ، فشخصت العقلية العربية رمزا لهذه الشخصية ، واطلقت عليه مجنون بنى عامر ، واطلقت على حبيبته اسم « ليلي » .

وليس من همنا هنا أن نراجع سند القصة الأصلية ومدى صحتها ، ولكن يكفينا الإشارة الى أنها ليست قصة تاريخية ، مثل قصة أنطونيوكليوباترا ، وأن الشك يتناولها جملة في وجود قيس بن الملوحي وليلاه ذاتهما ، وتفصيلا في وقائع حياتهما .

هذا الشك كان جديرا بأن ينتفع به المؤلف ان يتيح له حرية أكبر في بناء مسرحيته ، وفي تصوير شخصياته ، وقد بنيت القصة أساسا في كتاب الأغاني على أن العرب لم يكونوا يرضون بتزويج بناتهم بمن شئ بهن من الشعراء ، وعلى إصابة المجنون بعوارض المرض والجنون . وقد كان شوقي يستطيع أن يرفض كلا المحورين ، دون أن يفئات على التاريخ . فالدراسة الاجتماعية لواقع الجزيرة العربية والحجاز في العصر الأموي تنبئنا أن كثيرا من الناس كانوا يتزوجون من نساء قد تغزلوا فيهن أن شعرا وأن حديثا مرسلا . وحتى ان صح هذا لا يصح في منطلق الدراما ليكون سببا في تعاسة البطل ، فهو ليس قدرا لازما ، ولكنه نوع من التقليد الاجتماعي الوامن ، يستطيع العاشق أن يتغلب عليه ، ولو كان قدرا لازما ما خير أهل ليلي ابتئهم في أمر الزواج .

فاذا انتقلنا الى مأساة ليلي ذاتها وجدنا شوقي قد رفض رواية الأغاني أنها اختارت الزواج من ورد مضطرة ، وجعلها تتزوج وردا رغبة مقارنة بين قيس وبينه أو بين الزواج من قيس والزواج منه . فان مسرحية شوقي تكمن ذروتها في هذا الموقف الذي أتى فيه ابن عوف خاطبا لليلي باسم قيس ، ووقفت ليلي موقف الاختيار : هل توافق على الزواج من قيس فتسعد ، أم ترفض خاضعة لنداء العرف المزعوم ، وتجلب على نفسها الشقاء الدائم والتعاسة المقيمة . وفي هذا الموقف تكشف ليلي عن وجهة نظرها بأوضح بيان تستطيعه



ولكن هل نستطيع نحن أن نقنع بهذا البيان ؟ فهل نستطيع بعد ذلك أن نرى الليلى وشقائقها • وهى قد اختارته بنفسها حين وضعت موضع الاختيار الحر ؟

ليلى :

أتقرن قيسا بنا يا امير

ابن عوف :

ومن أنا حتى اضم القلوب

لقد جمع الحب روحيكما

ليلى :

اجل ، يا امير عرفت الهوى

ابن عوف :

ابا العامرية ، قلب الفتاة

فاصغ له ، وترفق به

المهدى :

الظلم ليلى ، معاذ الحنان

هو الحكم ، باليل ، ماتحكمين

ليلى : اقيسا تريد ؟

ابن عوف : نعم ،

ليلى :

ولكن اترضى حجابى يزال

ويمشى ابى فيغض الجبين

يدارى لأجل فضول الشيوخ

ولم لا ، وقد جئت من أجله

واجمع شكلا الى شكله

ومازال يجمع فى حبله

فهلا عطفت على امله

« يلتفت الى المهدي »

يقول وينطق عن نبيله

ولا يسع ظلمك فى قتله

متى جار شيخ على طفله

خذى فى الخطاب ، وفى فصله

انه منى القلب او منتهى شغله

وتمشى الظنون على سدله

وينظر فى الأرض من ذله

ويقتلنى الغم من أجله

يمينا لقيت الأمرين من  
فضحت به فى شعاب الحجاز  
فخذ قيس يا سيدى فى حماك  
ولا يفكر ساعة بالزواج  
ابن عوف :

اذن لن تقبلى قيسا  
اذن اخفق مسعاى  
ليلى :

على انك مشكور  
وأوصيك بقيس الخير  
لقد يعوزه حام  
ولن أنسى لك الفضلا  
لا زلت له أهلا  
فكنه أيها المولى  
« تلتقت الى أيها »

ابى، كان ورد هاهنا منذ ساعة  
فقيم اتى ، ما بيتقى ؟  
المهدى :  
جاء يخطب

ابن عوف : ومن ورد ياليلى ؟ فتى تعرفيته ؟  
ليلى :

فتى من ثقيف ، خالص القلب طيب  
أتى خاطبا بعد اقتضاحى بغيره  
وعارى ، أهذا يا ابن عوف يخيب ؟

من هذا المشهد الكاشف ، وهو أهم مشاهد المسرحية دراميا  
يتضح لنا أن ليلى هى التى اختارت بارادتها أن تترك قيسا وتتزوج  
سواه ، ولعل هذا هو ما يجعلنا قليلى التعاطف مع شخصية ليلى ،

بعد أن جعلنا قيس بكثرة اغمائه نشبهه في وجوده الدرامي بعد أن  
اشتبهنا في وجوده التاريخي .

ولكن « مجنون ليلى » مع ذلك هي نفحة من أزكى نفحات  
الشعر العربى ، فهي حافلة الى حد واضح بأجمل الشعر الغنائى  
وأعذبه ، كما أن فيها مشاهد مسرحية بالغة الأصالة والنضوج  
كمشاهد مستقلة ، مثل مشهد « قرية الجن » ، والفصل الخامس  
والأخير من المسرحية ، كما أن شعر هذا الفصل بوجه عام ضرب من  
أروع الشعر :

— د —

لم يحظ من مسرح شوقى بالشهرة الواسعة الا هاتان  
المسرحيتان اللتان أسلفنا ذكرهما . ومرجع ذلك هو جمالها الشعرى  
الفائق فى بعض المقاطع والمشاهد ، فقد كان فى ذلك الحين قد بلغ  
قمة قدرته على الصياغة ، وتمكنه من التعبير . ذلك فضلا عن  
مميزات أخرى خصت كل واحدة من هاتين المسرحيتين فى ذاتها . أما  
مصرع كليوباترا فهي تتكىء على شخصية كليوباترا ، وهى سيرة  
ماثلة فى اذهان المصريين ، تحتاج من يدافع عنها لكى يضمها الى  
نخيرة ملوكه عن ثقة واقتناع . ولعل شوقى لم يوفق فيما قصد اليه ،  
ولكنه استطاع — على أى حال — أن يخلق جوا من عبق الماضى  
وسحره .

أما مجنون ليلى ، فهي توافق الصورة العاطفية للعشق فى  
الوجدان العربى حتى ذلك الوقت ، فالعقب بلاء من الله يبتلى به بعض  
عباده ، ومايزال بهم العشق حتى يصيبهم بالموت أو الجنون .  
والعاشق لا يملك للعشق مصالوة ولا دفعا ، بل قصارى ما يستطيعه  
أن يستسلم له :

بلائى بللى ، وابتلانى بحبها      فهلا بشئ غير لىلى ابتلائى ؟

ولاشك أن صورة العشق قد تغيرت كثيرا عن زمان شوقي ، بل لعل شوقي في أواخر ثلاثينات هذا القرن قد أدرك هذه الصورة وهي تحتضر بعد أن عاشت مئات السنين ، مرفقة على قرون التراث العربي الاسلامى كله . ومن هنا نفتقد مجنون ليلى القدرة المستمرة على الاقتناع والايحاء . فليس ما فصل بين العاشقين هو الخلاف بين أسرتهما كما هو الحال في « روميو وجوليت » أو حتى عقم الزوجة كما في قصة قيس لبنى أو غير هذين من سطوات القدر والتقاليد .

وبعد هاتين المسرحيتين ، تأتي مسرحية « قمبيز » ويعود فيها شوقي الى فترة زمنية أبعد قليلا من فترة مصرع كليوباترا ، وهي فترة حكم الأسرة السادسة والعشرين من أسرار الفراعنة ، وكانت عاصمة مصر آنئذ هي منفيس ، أما مقر الملك فقد كان صا الحجر . . .

كان يحكم مصر ملك ضعيف هو « أبرياس » ، فلما سنحت الفرصة لقائده أمازيس خانه وغلبه على العرش مستعينا بالجالية الاغريقية التي كانت تتوطن في « نقراتس » في شمال الدلتا . .

في ذلك الوقت كان نفوذ الفرس يقوى في العالم القديم ، وكان ملكهم قمبيز يطمح الى غزو مصر لكي ينطلق منها الى قرطاجنة . ويبحث قمبيز - وهذه رواية تاريخية ضعيفة استند اليها شوقي - الى أمازيس، يخطب ابنته « نفريت » ولكن نفريت أبت أن ترضى الى بلاط قمبيز ، فطوعت « نكتياس » ابنة الملك المخلوع لكي تتحمل شخصية نفريت ، وتفدى وطنها باسترضاء قمبيز .

ولكن قائدا يونانيا في جيش مصر يدعى « فانيس » خان مصر وخان مولاة ، وقصد قمبيز لينهى اليه الخدعة ، فغضب وثار ، ونصم على غزو مصر واذلالها . .

وغزا قمبيز مصر ، وقتل معبودها العجل أبيس ، ثم مات في  
مسورة من سورات الجنون الذي كان يعاوده \*

والرواية التاريخية التي يعتمد عليها شوقي لتوضيح سبب غزو قمبيز لمصر رواية ضعيفة ، فهو لم يغز مصر لأنه خدع فى زوجته او فى شخصية زوجته . ولو أرسلوا اليه نفرين زوجة بدلا من نيتاس لما كان ذلك يمانعه من غزو مصر . وليس الأمر كله الا دولة قوية ناشئة تحاول ان تغزو دولة هزمت متهاكمة . ولكننا لا نستطيع ان نحاسب المؤلف المسرحى على التاريخ حسابنا للمؤرخ . فلمؤلف ان يلتقط من أحداث التاريخ ما يستهويه ، وإن يعيد تشكيل هذه الأحداث ، بحيث يخلق عليها حميا الحياة وبمها . وذلك دون ان يسيء الى صورة العصر الاجمالية . وذلك ما وفق اليه شوقي . فقد رسم لنا من خلال حوار الشخصيات صورة للدولة الفرعونية المحترمة التى تحمل بذور فئائها فى داخلها ، اذ تخلت عن تقاليدها العسكرية والابداعية ولجأت الى الجنود المرتزقة لحمايتها .

في المنظر الثالث من الفصل الأول يدور هذا الحوار بين ثلاثة من المصريين في بلاط فرعون :

**أحاديث :**

تأمل القصر ، منا  
انتظر ترى الاغريق قيد  
انتظر تجدهم كلهم  
منا :

مناذا على فرعون ان  
اليس للضيف على

أحامس :

وصاحب الدار اذن يموت جوعا وظلما  
وصاحب الدار اذن لا يتعدى السلما  
خوفو :

ماذا اثار الصاحب عين ، لم وفيم اختصما ؟  
أحامس :

كن متصفا ان رمت يا خوفو تكون الحكما  
تأمل القمصر خوفو الفيه من مصر شيء ؟  
اليس فرعون مصر كانه اجنبي ؟  
فماين حصار مصر وفله العبقري ؟  
والجيش خوفو ٠٠٠ الخ

لقد اصبحت مصر اذن مستعمرة اغريقية بما استجلب الفرعون  
امايز من الاغريق ، وقبل ذلك يحدثنا الوفد الفارسي عن رؤيته  
لمصر ، ورايه في ابناؤها ، فيقول « زفيروس » احدهم :

رايت وجودها عليها النعيم ودنيا على جانبها الرغد  
وسوقا تفض وسوقا تقام وخلقا يروح وخلقا يفد  
وشعبا على خطة في الحياة وتنظم به في الشعوب انفرد  
ولم ار مثل صناعاتهم سموا ويعدا عن المتلقد  
ولا مثل اخلاقهم مبلغا من الفضل او من خلال الرشد  
اذا مر يافعهم في الطريق بشيخ تحي له او سجد

وعندئذ يستوقفه احدهم ( الفرس ) قائلا :

ولكن زفيروس كيف الجنود  
وهل كنت تلقاهم فى الطريق  
زفيروس :

أخى ما رايت بمصر الجنود  
سوى فتية من جنود القصور  
يروحون فى الخوذ اللامعا  
الفارسى :

اذن هو ملك بلا حائط  
خلا الوكر من صرخات العقاب  
اولئك لا فى حماة الديار  
طواويس فى عرصات القصور  
رقيق الأواسى ضعيف العمد  
وثامت عن الغاب عين الأسد  
ولا فى العبد ولا فى العدد  
تروق لهاويلها من سهد

لقد بسط لنا شوقى المهاد التاريخى لانهيار الدولة المصرية  
القديمة ثم قدم لنا بعد ذلك قصة الأميرة المضحية بنفسها ، والخديعة  
المصرية لقمبيز ، وزواج قمبيز بنتيتاس بدلا من نفريت .

ويكتشف قمبيز الخديعة فى الفصل الثانى بعد ان تكون  
عواطفه قد مالت الى زوجته ، فيجن جنونه ، ولكنه لا يوجه غيظه  
الى من خدعته ، بل الى مصر .

وقد كان منطلق النفس أن يوجه رجل مريض بالصرع ، وطاغية  
من أبشع الطغاة فى التاريخ ، سيف انتقامه الى المرأة التى اشتركت  
فى خديعته ، والتى استطاعت أن تتسلل الى قلبه ، ولكن قمبيز  
لا يفعل ذلك ، بل ويصحبها فى غزوه لمصر . بعد مناقشة حادة بينها  
وبينه ، تكيل له فيها بكيله وهو مقلم الاظافر كليل الناب .

الفصل الثالث لا يقول لنا الا ان قمبيز قد احتل مصر وأذل

أهلها وقتل العجل أبيس ثم انتحر ، مع توضيح لمصائر بعض  
الشخصيات الثانوية .

ولنسأل الآن أنفسنا ، هل كانت تضحية نقياس ذات جدوى  
لوطنها ؟ ألم يكن مصرعها فى بلاط قمبيز جديرا بأن يجعل لتضحيتها  
معنى ودلالة وثمنا ، بدلا من أن تنجو من مصيرها ، ويلقى قمبيز  
هذا الانتقام الساذج من العجل أبيس ؟



شغل شوقى منذ مطالع شبابه بقصة « على بك الكبير » ذلك  
المملوك الذى حاول الاستقلال بمصر عن الدولة العثمانية ، وكان  
هو « التجربة » الأولى لمحمد على مؤسس الأسرة المالكة المصرية  
الآخيرة ، فحاول كتابتها وهو فى فرنسا ، ثم طوى أوراقه ، حتى  
يميد كتابة هذه المسرحية فى أخريات حياته .

ولا تحفظ لنا الذاكرة الأدبية صورة من مسرحية « على بك  
الكبير » الأولى حتى نستطيع أن نقارن بينها وبين الصورة التى  
بين أيدينا ، لنلمس ألوان التغير فى موقف شوقى أو ألوان النضج  
فى تعبيره وصياغته .

وتتميز مسرحية « على بك الكبير » عن مسرحيات شوقى  
السالفة ، بل والملاحقة ، بأن موضوعها موضوع تاريخى محقق ،  
وذلك لقرب عصرها من عصر المؤلف وزمنه ، بل أن معظم شخصياتها  
شخصيات محددة الأبعاد تاريخيا ونفسيا بفضل ما نما إلينا من  
أحداث حياتها ووقائع سلوكها . فليست شخصيات على بك الكبير  
أو تابعه وخصمه محمد بك أبو الذهب أو مقبناه ، وخائنه مراد بك  
بشخصيات غامضة أو ياهتة الأثر فى تاريخ مصر ، حتى يستطيع  
المؤلف المسرحى أن يتجاوز حدود وجودها التاريخية الى حدود  
أخرى .



تولى على بك الكبير مشيخة البلد أو إمارة المماليك فى عام ١٧٦٢ م ، فكان بذلك صاحب الطول والحول فى الحياة المصرية فى ظل نظام الحكم العثمانى ، الذى كان يقصر سلطان الولاة الأتراك على بعث الضرائب الى الباب العالى بينما يدع السلطة الفعلية لشيوخ البلد وبكوات المماليك .

ولم يصل على بك الى السلطة الا بعد تاريخ طويل من المؤامرة والدسيسة ، فلما استتب له الأمر اختار ثمانية عشر من خاصة مماليكه ، وراقهم الى رتبة البكوية ، وصفى بقية المماليك ، ثم طمع الى الاستقلال عن تركيا ، فانتهاز فرصة خلاف بينه وبين اسطنبول وأعلن استقلال مصر فى عام ١٧٦٩م ، ومنع الجزية وضرب النقود باسمه ، وعقد فى عام ١٧٧٨ معاهدة مع انجلترا ثم معاهدة مع البندقية ، ثم حلفا هجوميا دفاعيا مع روسيا ، وهى الخصم الأول لتركيا فى ذلك الوقت .

وفتح على بك الكبير الحجاز لتأمين تجارته مع الهند ، ثم وجه جيشا الى الشام بقيادة مملوكه محمد أبو الذهب ، وحين عاد الجيش من الشام كان أبو الذهب قد اتفق مع الدولة العثمانية على الغدر بسيفه ، فأحس على بك ذلك ، فخرج لاجئا الى الشام عند صديقه الشيخ ظاهر العمر حاكم عكا . وهناك اتصل بالبحرية الروسية ، فأعانتة على استرداد بلاد الشام كلها . وزحف مرة ثانية الى مصر ، وهزم جيش « أبو الذهب » فى الصالحية ، ولكن مماليكه خأنوه ، فوقع جريحا فى أسر « أبو الذهب » ، ومات بعد سبعة أيام .

هذا هو التاريخ لم يخرج عنه شوقى فى مسرحيته الا فى حادثة الاستعانة بالروس لاعادة غزو مصر . وتلك واقعة فى منتهى الأهمية . فان استعانة على بك بالروس كانت دليلا على واقعية سياسية لا نظير لها . فقد كان الروس فى ذلك الوقت هم الأعداء

الأداء للدولة العثمانية • كما كانوا هم ممثلى المسيحية تجاه  
العثمانية ممثلى الاسلام • ولست أشك فى أن استعانة على بك  
بالروس كانت من الأوراق الراححة التى استعملها أعداؤه ضده ،  
كما استعمل الانجليز منشور السلطان فى تكفير عرابى بعد ذلك  
بحوالى مائة عام •

أما شوقى ، فقد حكى لنا فى مسرحيته أن الروس عرضوا  
المعونة على على بك ، فرفضها لأنه لا يستطيع أن يستعين بأعداء  
الاسلام •

القائد الروسى :

التحيات للأمير

تحيات

على بك :

وأهلا بسيدي الربان

ادن ، خذ مجلسا بجنبى تفضل  
القائد :

عشت مولاي ، مولى الاحسان

نحن فى متزئين يختلفان

وأنا الحوت فى العباب مكاني

نحن جاران يا امير ، ولكن  
انت كالليث اربضافى الصحارى  
على بك :

حبست همتى وردت عنائى

غير انى مقيد بخطوب  
القائد :

جلال البحار تور الموانى

لك ان شئت زينت ومغاني

لا تضق يا امير، ذلك اسطولى  
سفن القيصر العظيم قصور  
على بك :

يخف ما فى خطابه من معان

اشكر القائد النبيل وان لم

ليست النجدة البوارج كالأعلا  
ليست النجدة الحديد ولا النا  
القائد :  
والملك مولاي ملك الضمقتين  
على بك :

أجل، الملك، بإقائد الأسطول آمالي  
القائد :

أذن قتلك سيقين القيصر اضبطجت  
على فراسخ من عكا واميال  
فاركب اميرى فيها ، وائت مصر غدا  
فى الدارعين ، وفى الفولاذ والمال  
لعلنا ندخل الوادى معا وعسى  
على لوائك يغزو الترك أبطالى  
على بك :

تمضى ، فنفتح مصرا ثم ندخلها  
امنية الدهر تاتى لى وتسعى لى  
غدا أصل بأعدائى العقاب على  
ما استمروا أمس من قهرى واذلالى

.. لنفسه ..

رياء ، ماذا يقول المسلمون غدا  
أن خنت قسوى وأعمامى وأخوالى ؟  
يقال فى مشرق الدنيا ومغربها  
فعلت فعلة نذل وابن أنذل

على بك : « للقائد » :

أجل سموت لك النيل اطلع  
بهمتى ويساقدامى واقع  
لا استعين على قومي الغريب ولا  
أرمى الذئاب على غابى واشبالي

القائد :

مولاي ، تلك معان قصتها كرم  
ليست لمن طلب الدنيا بأشغال

على بك :

بعدا وسحقا لعلياء الأمور اذا  
لم التمسها بخلق فاضل عال

ان فى هذا المشهد فضلا عن مجافاته للتاريخ خروجا عن  
اطار شخصية على بك الكبير النفسية والواقعية ، فهو سياسى  
ميكافلى حتى انه ( عند شوقى ) لا ينسى وهو فى سكرات الموت  
ان يحرض مرادا على « أبى الذهب » رغم ان كلا منهما عدوه .  
ولعله يمتنى عندئذ ان يقتل كل منهما الآخر شر قتلة ، بل انه يقول ،  
وهو فى سكرات الموت لأبى الذهب :

ومالى المومك والسم فنى

أخذت الخيانة والغدر منى

هو اذن شخصية لا تثنيها المثل العليا عن اقرار الشر ان  
كان وراءه مطمع ومغرم . ولعل هذا التناقض فى شخصية على بك  
الكبير هو ما سلب الشخصية واقعيته عند شوقى . فشوقى لوراثته  
التركية لا يستطيع ان يجعل عليا الكبير خصما سافرا لتركيا ، ولكنه  
لولاثة المصرى يريد ان يعطيه حقه من الكرامة ، ولذلك تظل

الشخصية متأرجحة بين الاقناع والمحال . وثمة محور آخر اضافته  
شوقى الى المسرحية ، وهو المحور العاطفى ، فهو يبتدع فى المسرحية  
شخصية « آمال » الجارية المشتراة التى يتزوجها على بك ، بينما  
يفتن بها مراد ثم ما يلبث أن يتكشف أنها شقيقته ، باعلما نفس  
الأب النخاس فى زمنين متباعدين . ولكنهما حين يلتقيان لقاءهما  
الأول يحن الدم الى الدم . .

ولا بأس باضافة هذا المحور لولا قلة فاعليته فى المسرحية ،  
وكانه مسرحية أخرى ، ولو أعاد شوقى قراءة الجبرتى لوجد  
محورا عاطفيا يغنيه عن ابتداع هذا المحور . فالجبرتى يحدثنا أنه  
كانت عند على بك جارية شركسية بارعة الجمال ، أحبها مراد  
مملوكه حبا شديدا ، فلما أراد أبو الذهب خيانة سيده وتحدث الى مراد  
فى ذلك ، شرط عليه - نظير موافقته على خيانتته - أن يزوجه هذه  
الجارية . فلما قضى على بك أخذ مراد الجارية الشركسية ، وهى  
التي عرفت فيما بعد باسم نفيسة المرادية ، وكانت أعظم نساء  
عصرها .

و « آمال » تدخل المسرحية من صفحاتها الأولى ، وتختتمها  
بأبياتها فى رثاء على بك الكبير ، فكان قولها هو حكم التاريخ فى  
هذه الشخصية الكبيرة :

عفا الله عنه ، كان شيخا مصليا      محب اليتامى راغبا فى المناوب  
لقد طلب الدنيا بمصر فنالها      فولى الى الأخرى وجوه المطالب

وذلك مما يجعلنا نهتم بها ، ونتتبع قولها وهى مازالت فى  
المشهد الأول مجرد أمة من الرقيق فى يد النخاس ، والنخاس هنا هو  
أبوها الذى يبيعها لضيق ذات اليد ، مثلما باع أخاها من سنوات  
مضت . والرقيق معروضات فى قصر على الكبير ، حيث يدخل  
مراد فيرى آمال ، ويحاول شراءها فتأبى رغم أنها أحبته حبا جارفا  
حين رآته ، ولعل تفسير ذلك عند شوقى هو « حنين الدم » إذ تحس

احساسا باطنيا انه أخوها ، ولعل هذا هو ما يبرر - بعض التبرير -  
هذا المونولوج الذى أتى قبل أوانه كثيرا ، والذى تتحدث فيه آمال  
عن حبها لمراد بعد لقائهما الأول مباشرة :

ما يبال قلبى بمراد	مذ تلاقينا اشتغل
لعننى أحببته	لا ، لا ، فمالى والرجل
عسائى قد همت به	ذاك لعمري الخبل
خياله فى فكرتى	فى كل ساعة مثل
مالى احس لا عجا	بين الجوانح اشتغل
ان فتح الباب يرى	اول السنان دخل
او جىء بالزاد وجد	ته بجانبى اكمل
وان شريت حضير	الماء فعل وتهل
قد اخذت صورته	على مشاعرى السيل
وحيثما سرت اطاف	بى وان حللت حل

ولكن آمال رغم حبها لمراد تأبى أن تباع له لأنه يطلبها رقيقا  
مشتراة ، فإذا طلبها على بك للزواج رضيت وسعدت رغم حبها  
لمراد ، لأنها تطلب الكرامة لا الحب • ولا يلبث وفاؤها لعلى الكبير  
أن يتضح فى غيبته اذ ترد عنها نئاب الممالك ومنهم مراد ، حتى  
تدرك بعد حين أنه أخوها •

لعلنا نلاحظ أنه - رغم ما بذل شوقى من الجهد فى بث  
شخصية آمال فى مسرحيته - الا أنها تظل غريبة عنها • وتظل  
حكاية زواجها من على الكبير مقحمة متعجلة ، وتظل حكاية علاقتها  
بمراد لونا من المذاجة القصصية •

\*\*\*

• وإذا كانت مسرحية « عنتره » آخر مسرحيات شوقي زمنا • فهي أيضا آخرها قدرا حتى أن كثيرين من مؤرخي شوقي لا يكادون يذكرونها • وقصة عنتر وعبله من قصص الحب العربية التقليدية ، التي ألهمت الفنان الشعبي في سيرة عنتر آفاقا واسعة من الخيال بحيث خرج بالشخصية من نطاقها التاريخي الى نطاق أسطوري واسع • أما عنتر شوقي فقد التزم التاريخ ، وأنهى قصته بزواج عنتر من عبله بعد بضع مغامرات •

ومسرحية عنتره لشوقي مكتوبة على نمط لم يلزمه شوقي في مسرحياته السابقة ، وهو تقسيم الفعل المسرحي الى مناظر ومشاهد ويعنى شوقي بالمشهد هنا ما يعنيه المسرح الشكسبيرى • ويتكون الفصل الأول فيها مثلا من اثنين وعشرين مشهدا •

وقد اضاف شوقي في هذا الفصل بعدا جديدا الى شخصية عنتر ، فهو يحب عبله ، وعبله تحبه ، ولكنه لا يرضى بهذا الحب اذا كان مجرد اعجاب بشجاعته وغرام بقتوته وبأسه ، أو تقدير لانتصاره على الأقران ، بل هو يريد منها أن تحبه ( لجمالها ) اذ ان في السواد جمالا شانه شأن البياض • ولا يسدل ستار الفصل الأول الا بعد أن يظفر منها بهذا الاعتراف •

عنتره :

لو لم تهيمى عبلتى	بحملاتى الملكره
وليس بى أنا ولا	بسحتلى المحتقره
لقلت اذ دعوتنى	يا قمرى يا سكره

عبله :

هذا السواد يا بن عمى	مثل صبغة السحر
كالمستك والكحل هما	فى مفرقى وفى البصر

وما يضرك السمواد ياب      من عمى • ما يضر  
الكعبة الفراء من اح      سن ما فيها الحجر  
البدو فى اجلاله      وفى وقاره الحضر

وتعضى بعد ذلك احداث المسرحية لنشهد عنتره وهو يواجه  
المكائد ليظفر بعيلة ، ثم وهو يرد عن قومه اذى الفرس حتى يصبح  
زعيمها مهابا ، وفى نهاية المسرحية يتزوج عنتره وعيلة •

وثمة شئ غريب فى مسرحية عنتره ، فرغم انها مسرحية عن  
شاعر عاشق الا اننا لا نستطيع ان نجد منها مقاطع من شعر العاطفة  
مثلا نجد فى مجنون ليلى فضلا عن اننا لا نستطيع ان نجد فيها  
تأملا ذكيا أو خاطرا عميقا مما تزدهم به مسرحيتا شوقى الاوليان  
مجنون ليلى ومصرع كليوباترة •

وتوشك مسرحية عنتره فى كثير من مشاهدنا ان تكون كوميديا  
شعبية ، وبخاصة فى مشاهد ابداء شجاعة عنتره بشكل مسرف ،  
فى أحد المشاهد يخفتبى عبدان قويان مأجوران لعنتره لئى يقتلاه ،  
فيراهما عنتره ( بعينين فى قفاه ) كما يقول شوقى ، فيصرخ فيهما :

حذار يا وعد ، حذار يالكع  
الليث لا يقتله الكلب ، قدع  
قد وقعت من يده ، وقد وقع

فيقع القوس من يد العبد رعبا ، ثم يخز هو نفسه الى الأرض  
ميتا ! ويفر العبد الآخر ، ويقول عنتره فى هدوء لحبيته :  
قد كان لابد أن اراه      لليث عيتان فى قفاه  
سيرى، انظرى، مات ورب الكعبة  
زمجرة الليث الهصور صعبة  
ويتكىء شوقى على بعض القضايا الكبيرة ، مثل قضية تحرير



العرب ، فيجعل من عبلة منادية بهذه المعانى ، وتظل هذه المعانى رغم ذلك بخيلة على المسرحية •



يتجه شوقى الى الكوميديا الشعرية فى مسرحية الست هدى ، وزمان الرواية يحدده شوقى بعام ١٨٩٠ بالقاهرة • والست هدى عجوز من ساكنات حى الحنفى تملك بيتا وثلاثين قدانا فى بنها ، وتجعل من الزواج لعبتها • ولولا المال ماجاء هؤلاء الأزواج انذلاء الى بابها ، ولكنها تلوح لهم بمالها ، ثم ما تلبث أن تحرهم منه ، فينصرفون عنها بالطلاق أو الموت •

وحين تبدأ المسرحية تجد هدى مع زوجها التاسع • وهى تتحدث الى جارتها محاولة تبرير تعدد زيجاتها •

وحديث الست هدى خفيف ظريف • وقد تخفف فيه شوقى كثيرا من قيود اللغة الشعرية ، وملاه بالألفاظ الدارجة ، وفيه خفة روح قاهرية رائعة ، كما أن فيه وصفا ذكيا لماحيا لنماذج مختلفة من سكان القاهرة فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين •

فمثلا هناك صورة الأديب الصحفي فى ذلك العصر الذى كثرت فيه الصحف ، وعرفت هذه المهنة التى لم تكن قد اكتسبت كرامتها بعد •

تقول الست هدى :

ولست أنسى زوجى الرابع      لا نافعا كان ولا شافعا  
قالوا : اديب لم يروا مثله      ولقبوه الكاتب البارعا  
قد زيتوه لى ، فاخترته      ما اخترت الا عاطلا ضائعا

رائح أكثر الزمان على الصحف مقتدى  
يكتب اليوم فى « اللواء » وغدا فى « المؤيد »

ليله أو نهاره فارغ الجيب واليد

ويعجبني عند المباشرة قوله      بنيت فلانا أو هدمت فلانا  
وقد يصبح المبني اوضع منزلا      وقد يصبح المهدم ارفع شانا  
رحمة الله عليه      كان لا يحقر مالا  
كان ان افلس لا      يسألني الا ريبالا

وتقول الست هدى في زوجها الموظف :

لم انسه منذ مات يوما      ما كان ابهى ما كان اطرف  
كان خفيفا ، وكان حلوا      ومن نسيم الربيع الطف  
ما كنت ابرى اذا تولى      اجيبه ام قفاه انظف  
رحمة الله عليه      كان جافا كبيرا  
كل يوم يدع البيد      ست رئيسا او وزيرا  
ثم لا يرجع لى الا      كما كان صغيرا

وتظل الصور تتوالى من الفقيه والضابط والمقاول حتى تصل  
الى زوجها الحالى وهو عبد المنعم الحامى العاطل ، الذى يطمع  
هو الآخر فى مال هدى .

وفى الفصل الثانى نجد الحامى وكاتبه يتحايلان لابتزاز بعض  
أموال هدى متذرعين بأن الحامى قد أحيط بالدائنين ، ولكنها  
ترفض وتطلقه .

عصمتى منك فى يدى      شهدت لى الوثائق  
امض يا نذل لا تعد      انك اليوم طالق

وتتزوج هدى بعد ذلك بالسيد العجيزى من اعيان الريف ،  
ثم تموت . ويظن العجيزى نفسه وارثا لكل هذا المال فيتصرف

تصرف الوارث ، ثم ما يلبث أن يفاجأ بأن هدى قد وقفت كل شروتها للخير . وهكذا يخرج العجيزى « من المولد بلا حمص » كما يقولون .

قصة كوميديا « الست هدى » اذن قصة ساذجة توشك أن تكون نكتة ، ورغم ذلك فالمسرحية من أجمل أعمال شوقى . اذ ان فيها الوانا من خفة الروح ، كما أن فيها صورة شديدة الحيوية والتألق لمصر فى تلك الفترة ، ورسمًا ذكيًا لكثير من نماذج الحياة الاجتماعية .

== - ==

لا يستطيع تقدير عظمة شوقى الا فى اطار زمنه . وهنا تبرز القيمة الجلية لهذه الأعمال المسرحية فهى محاولات رائدة ، لها فضلها عن قيمتها الذاتية ما للريادة من اجلال وتقدير .

وقد نبغ مسرح شوقى فى تصويره الأساسى من المسرح الرومانسى الأوروبى ، وبخاصة شيكسبير . فرغم أننا نعلم أنه تلقى العلم فى فرنسا ، وكان قارئًا للفرنسية ، الا أننا لا نجد يحافظ على قانون الوحدات الثلاث شأن الكلاسيكيين الفرنسيين ، بل هو ينوع فى الزمان والمكان والموضع . ويظل مفهوم المسرحية عنده أنها سلسلة من المشاهد تحدث فى أزمنة وأمكنة متتالية .

كما أن شوقى قد اختار أشخاص مسرحياته من الملوك والأبطال ومن فى مستواهم . وحافظ على هذه النسبة المشروعة عند الرومانسيين بين ثلاثة مستويات من أشخاص المسرحية : الأبطال أولا ، وهم الملوك والقادة ، ثم الشخصيات الجانبية من القواد أو انصاف الأبطال ، ثم الشخصيات الثانوية الذين يمكن أن يكونوا جنودا أو من أوساط الناس .

ولعل هذه الرومانسية هي المسئولة عن غربة بعض الشخصيات عن الواقع بحيث تبدو غير مقنعة ، مثل قيس في مجنون ليلى • أو أمال في على بك الكبير • أو شخصية قميز ذاتها في مسرحية قميز • فكل من هذه الشخصيات يستبد بها هوى جامع أو فكرة ثابتة ، بحيث لا يستطيع تبرير تصرفاتها الا من خلال هذا الهوى أو تلك الفكرة •

ولعل ذلك هو أحد ملامح المسرحية الرومانتيكية الهامة •

ان المسرح الرومانسى هو مسرح المطلقات ، الهوى المطلق أو الخير المطلق أو الشر المطلق أو البطولة المطلقة • وفى هذا المجال يتحرك ابداع شوقي المسرحى ، ويتحدد رسمه للشخصيات ، فالشخصيات عنده ذات سطح واحد شديد اللمعان ولكنها لا تكاد تعاني لونا من الصراع الداخلى • ولكن تظل لشوقي رغم ذلك قيمته الفريدة لأمرين : أولهما ريادته المطلقة لهذا الفن التعبيرى ، وهو فى أوج عمره بعد أن شبع مجدا وثناء ، وحفظ لنفسه اسما خالدا فى ميدان الشعر الغنائى • وثانيهما توفيقه فى كثير من الأحيان لتطويع اللغة الفصحى للحوار المنظوم • فقد كانت أنضج المحاولات التى سبقتها وهى محاولة عثمان جلال فى ترجمة موليير ، تلتزم بالعامية المصرية •

ومن أوضح أدلة الحس اللغوى الملم عند شوقي أنه يلتزم اللغة الجميلة الفخمة فى مسرحياته ، رغم أنه — شأن الرومانتيكيين — كان شديد الافتتان بالتاريخ ، حريصا على الاستمداد منه ، بل كانت لغته تتغير من موقف الى موقف ، ومن فم شخص من شخصه الى شخص آخر • وكثيرا ما نشاهده يترسل فى القول ويترخص فى حين يدور الحوار سهلا هينا فى أمر سهل هين ، فإذا بلغ المشهد ذروته واحتاج الى الفخامة والجلالة صعد اليهما شوقي دون تكلف •

ويكفى للدلالة على ذلك ان نقرأ الصفحات الأولى من مسرحية مجنون ليلى ، فهنا نرى مجلعا للسمر فى أوليات الليل ، تتجمع فيه ليلى وأترباها وبعض شباب القبيلة يعرضون للأمور العامة بتظرف وخفة، ويجرى الحوار سهلا ليلا متصيدا للنتكة الذكية، ولكن شوقى يستطيع من خلاله أن يرسم البيئة الاجتماعية والسياسية فى كلمات قليلة ، ويستطيع أيضا أن يتجاوزه حين يريد الى أفق الجلالة والتكثف ، وكان كل هذا الحديث يقود الى مونولوج فى آخر المشهد قبل انفضاض ليلة السمر ، وهى تذكر قيسا :

ليلى :

انا اولى به وأحنى عليه	لو يداوى برحمتى والتحنى
يعلم الله وحده ما لقيس	من هوى فى جوانحى مستكن
أنتى فى الهوى وقيس سواء	دن قيس من الصباية بنى
أنا بين اثنتين كلتاهما أنا	ر فلا تلحنى ، ولكن أعنسى
بين حرصى على قداسة عرضى	واحتفاظى بمن أحب وضمنى

لقد كان جديرا بالمسرح الشعري أن يزدهر بعد شوقى ، بعد أن راد شوقى الطريق ، ووضع فيه بعض المعالم والصور ، وإذا كان شوقى قد قصر اهتمامه على المسرح الرومانتيكى بإنجازاته ونقائصه ، فرسم بعض الشخصيات المتميزة ولم يستطع ادراك سر المسرح الكلاسيكى ، من اهتمامه بالصراع الداخلى فى نفس البطل ، ومن اعتماده فى المأساة على فكرة سقوط البطل اثر خطأ يقترفه غير عائد ، بل هو من قضاء الأقدار عليه ، ولم يستطع ادراك السر الآخر للمسرح الكلاسيكى ، وهو ترويجه لفضيلة التوسط فى الأمور ، بحيث لا تغلو فى الكره أو الهوى أو التحكم والعناد ، ففجر بذلك على أنفسنا عقاب الأقدار - إذا كان شوقى قد فاتسنا ادراك ذلك كله ، حين فاتته فى أغلب الظن قراءة الاغريق مكتفيا

بقراءة شكسبير ، فقد كنا نطمح أن يتجه من خلفوا شوقي مباشرة إلى أصول المسرح ، ويحيطوا بأكثر مما احاط شوقي بفن كتابة المسرحية ، ويبدعوا فنا أقرب إلى الأصول مما أبدع شوقي ٠٠

ولكن الفترة التي تلت شوقي كانت فترة ازدهار الشعر الغنائى العربى التى مثلها أبو القاسم الشاذلى وعلى طه وإبراهيم ناجى وأبو شادى وغيرهم ٠ فقد كانت الكلاسيكية الجديدة التى أرساها البارودى وصعد شوقي إلى قمته قد انقضت بانقضاء عمر عاهلها ، وكانت مدرسة الغنائية تنتظر موت العاهل لكى تصعد إلى دائرة الضوء ٠ ومن الحق أن هذه المدرسة الجديدة أبدعت تراثا ضخما من شعر الوجدان ، وردت إلى الشعر ذاتيته التى افتقدتها قرون طويلة بحيث أصبح الشعر عندها تعبيراً عن نفس صاحبه ، بما يصطرع فيها من ألوان الحزن واليأس والبهجة والتأمل ٠ ولكن الشعر المسرحى يحتاج إلى شاعر يستطيع تجاوز ذاته فى بعض الأحيان ، لكى يتمثل ما سواها من الذوات فيتوهم أحاسيسها وأنفعالاتها ، ويعبر عنها بمنطقها واسلوبها فى معاناة الحياة وتصورها ٠

وما ذلك شأن شعراء الغناء ٠٠٠

---

« المجلد ١٢/ ١٩٦٨ واندجت مع دراسته المعنونة بـ « شوقي بين شكسبير وشوقي » ، وكذلك المجلد ١١/ ١٩٦٨ » ٠

« نبض الفكر »

## أرابال :

### مسرح العنف والجنس

الوافد الجديد الى جماعة ممزقى المسرح التقليدى هو « أرابال » ، اسم يتردد بين المثقفين والمهتمين بالادب المسرحى فى هذه الأيام كما ترددت أسماء بريخت ويونسكو وبيكيت وأداموف ٠٠ بينه وبين الاستقرار فى فلك مجدى المسرح مسافة قصيرة ، اذ انه قد لجأ شأن مواطنه الأسباني الفنان « سلفادور دالى » ، وشأن كثير من الفنانين على مدى العصور ، الى اثارة الدهشة ، وبرع فى هذه الخاصة التى يصطنعها بعض المجددين حين يعزجون فى شخصيتهم بين المهرج والموهوب ، ولعل آخر هذه الاستعراضات ماقراته له أخيرا من حديث أجراه مع نفسه ، فيه الذكاء والكشف الى جوار الاثارة والادهاش ٠

ولكن هذا - بلا شك - ليس لكل شأن أرابال ، فهو صاحب رؤية جديدة فى المسرح ، تمتد من مهجره الفرنسى لتعبر القارة والمحيط غربا الى الولايات المتحدة ، وتسهم فى احياء مسرح الحدث المتجدد أو مسرح The Happening ثم تمتد شرقا وجنوبا الى

ألمانيا وبقية القارة الأوروبية . وقد اختار لمسرحه تعريفا يختلط فيه الأمر على القارئ ، ولعله يعتمد الى ذلك فى نكاء شديد . فهو مسرح البانيك Panic ، وهى كلمة تعنى الرعب ، الذى يتوفر بحق فى مسرحه، وهى أيضا قد تكون نسبة الى الاله «بان» اله الرعاة عند اليونان الذى يصور فى هيئة تيس ، والذى يردد موسيقاه المفزعة فى الخلاء باحثا عن محبوبته الحورية بيتيس Pitys أو الصدى . وبين المعنيين قرابة شديدة ، هى قرابة الكلمة الحديثة من اشتقاقها للفرى الأسطورى . والمحير فى الأمر هو معرفة ما اذا كان أربال يقصد بهذه التسمية الرعب لذات الرعب ، أم هو يقصد ذلك الرعب الأسطورى الذى يبعثه ناي الاله بان فى خلاء الكون الموحش .

والصور الفوتوغرافية التى تنتشر لهذا الكاتب المسرحى صور غريبة ، فهو يحرص على « اخراج » نفسه للقارئ ، كما يخرج المخرجون مسرحياته ، محوطين بجو من الدهشة والغموض ، أما تصريحاته وأحاديثه فهى تتوخى إثارة الصدمة والفرع بالطريقة على رأس القارئ . ولقد لقي أربال مرة جزاء وفاقا على رغبته الاستعراضية ، حين زار موطنه أسبانيا فى عام ١٩٦٧ ، ليشهد أحد عروض مسرحه ، ولينعش نفسه بنسيم مدينة مرسية ، والتقى عندئذ بأحد أبناء عمومته ، فأهداه أحد كتبه ، وقد خط عليه بدلا من الاهداء عبارة لا يستطيع قلمى كتابتها ، تكشف عن مزج غريب مبتذل بين الله وبين الوطن ، وبين هذه العملية السخيفة التى تخرج بها فضلاتنا من أمعائنا ( هل أدركت العبارة وركبتها فى ذلك ، ولم تواتك الجرأة على نطقها كما لم تواتنى ؟ ) . وبعد أقل من أربعة وعشرين ساعة كان أربال معتقلا ومقيدا مسوقا الى مدريد ليحاكم بتهمة الألحاد والقذف . وبعد خمسة أيام فى الحبس عاوده مريض الصدرى الذى كاد يبرا منه ، فنقل الى مستشفى ليحجز فيه حتى تتم محاكمته .



وثار فى الصحف الأسبانية فى ذلك الوقت ماعرف بقضية أرابال ، واتخذت معظمها منه موقفا متسما بالحدة والكراهية • حتى لقد اقترح بعض الكتاب أن يكون الاخصاء جزاء رادعا لهذا الكاتب الهازىء بما يقدره الانسان • وانفردت صحيفة واحدة هى « البيبيلو » بنشر صفحة كاملة من الدفاع عن أرابال ، قدمت لها بشهادات لبعض كبار الكتاب فى العالم عن موهبته ونبوغه ، وكان منهم بيكيت ويونسكو وأنوى وروستان وموريالك وأشار من فرنسا ، وبيتر قايس وجونتر جراس من ألمانيا •

وانعقدت المحاكمة فى مدريد فى سبتمبر - وكانت الواقعة فى يوليو - وكان دفاع الكاتب أنه لم يقصد الاله الذى يقدره جميع البشر ، بل لقد قصد الاله « بان » الذى يوحى اليه بأعماله الفنية ، ولم يقصد الوطن وهو بالاسبانية « باتريا » ، بل قصد « باترا » وهو اسم التدليل لقطته الأليفة « كليوباترا » • وشهد الشهود العاطفون عليه ، أنه كان قد ابتلع مخدرا وشرب خمرا قبل أن يلتقى بأبن عمه ويكتب هذه العبارة • وهكذا وجد الكاتب له مخرجا لا يتسم بالشجاعة من هذا المازق الذى دفع بنفسه اليه ، فحكم عليه بغرامة على سلوكه السائب ، وأطلق سراحه ليقر مرة ثانية الى فرنسا حيث يعيش منذ عام ١٩٤٠ ، وحيث قدمت مسرحياته السبع فاندووليس ، التيه ( اللابرنط ) ، المعمارى وملك أشور ، غرنيقا ، الجلادون ، نزهة فى ميدان القتال ، ومقبرة السيارات ، وقد قدمت الأخيرة فى عام ١٩٦٧ ، وأعيد عندئذ تنظيم المسرح لكى يتسع لاستلزمات المسرحية حتى تحول الى مقبرة سيارات حقيقية •

وجلبت اطنان من الأشياء الى أرض المسرح ، منقولة اليها فى عربتى نقل طول كل منهما ٦٠ قدما ، وجلس المتفرجون على مقاعد دوارة فى وسط هذا الركام من الخردة والحطام •

ومسرح أرابال لا يقيم وزنا للمحظورات الاجتماعية ، فهو

حافل بالجنس حفوله بالقسوة والعنف ، وهذان أمران استبعدتهما المسرحية الكلاسيكية أو دارت حولهما ، فالجنس قد تحكى أحداثه على المسرح ، ولكن إشارة ولحا ، ولكنه لا يمسارس فوق هذه الخشبة الموقرة ، والعنف قد يوحى به من خلال الحركة ، ولكنه لا يمثل مطابقا للحياة . فلن تستطيع أن ترى أوديب وهو يضاجع أمه ، أو ميديا وهي تقصف رثاب أولادها . ولكنك ستسمع وتعرف وتحس . أما أربال فهو يحدثنا فى هذا الحديث الذى أجراه مع نفسه أنه مولع بالحديث عن الجنس و « بالبورنوغرافيا » أو مانسميه بلغتنا الدراجة « القباحة وقلة الأدب » شأن الناس جميعا . وأنه لا يفزع إذا ظهر ذلك الولع فى كتاباته كما يفزع معظم الكتاب ، بل أنه يعد هذا الموضوع نظيرا فى الأهمية لموضوعات جليلة مثل أليتا فيزيقا والموت والحب . أما العنف فهو قوام مسرحه وطابعه الغالب . ولذلك فإن ترجمة بعض أعماله الى العربية أمر تقف دونه عقبات كثيرة . أما تقديم بعض أعماله على خشبة مسرحنا فامر مستحيل ، ففى إحدى مسرحياته ذات الفصل الواحد ، وهى « تناول القرىبان الهادى » ، نجد رجلا يضاجع امرأة ميتة على الخشبة ، ويجدثنا أربال نفسه أن ذلك المشهد أثار ثائرة بعض الناس حتى فى باريس ذاتها حين قدمت هذه المسرحية فى مسرح الجيب بمونبارناس فى عام ١٩٦٦ ، ويضيف مدفوعا بنزغته الاستعراضية أنه قد عجب لهؤلاء الناس أن أنه لا يرى سوءا فى مضاجعة امرأة ميتة .

ولعل من الأوفق هنا أن نعرض هذه المسرحية القصيرة ، لنحكم على استياء هؤلاء أو نحاكمهم عليه ، متذرعين بمنطق الفن وحده . مؤجلين منطق الأخلاق الى حين .

تدور أحداث هذه المسرحية فى الليل وشخصياتها فتاة صغيرة ، ورجل يشتهى مضاجعة الموتى ، ورجلان . ويرتفع

الستار عن تابوت فارغ ، وشـمعتين وصليب حديدي • وعلى  
اليمين ترقد على دكة ملابس تناول القربان الفتاة الصغيرة •

ويدخل الرجلان الى خشبة المسرح يحملان جثة امرأة  
كاملة العري ، ويضعانها فى التابوت ، ويركعان ويصليان فى همس  
مسموع •

وفجأة يتوقف أحد الرجلين عن صلاته ، ويلتفت الى اليمين ،  
ويفعل الآخر مثله ، وقد بدا عليهما الفزع ، فيفلقان التابوت  
مسرعين ، ويضعانه على كتفيهما ، ويتجهان به فى عجلة الى  
اليسار •

ويدخل مشتهى الموتى « النيكروفيل » من اليمين فى اندفاع  
نحو الرجلين ، ورغبته واضحة من ثيابه ، ويعبر المسرح الى  
اليسار •

وتدخل الفتاة الصغيرة بسرورها فقط ، وترافقها الجدة ،  
وتتجهان نحو الدكة • وفى خلال المشهد كله ستلبسها المرأة العجوز  
ملابس التناول ، قطعة قطعة •

الجدة : اليوم يا ابنتى هو اهم ايام حياتك ، فالرب سوف يتعطف  
ويهبط فيك •

الفتاة : نعم ، يا جددة

الجدة : والآن ، ستصبحين امرأة صغيرة ، ويجب ان يكون  
سلوكك من اليوم مثلاً طيباً لكل انسان • وقد علمتك كل  
مايجب ان تعرفه المرأة ، فسوف تتزوجين ذات يوم •

الفتاة : حقا ؟

الجدة : نعم ، ياطفتى ، فسوف تتزوجين يوماً ما وتصبحين عروس

زوجك • ولا شيء يعجب الرجل كربة البيت الماهرة • مثلك •  
ستكونين جوهرة حقيقية لأحد الرجال • لأنك يجب أن تعلمي  
أن الرجال حين يستيقظون في الصباح يحبون أن يرتدوا  
قميصا نظيفا مكويا ، وجوارب دون ثقب ومن حسن حظك  
أنك تعرفين كيف ترفين الجوارب ، بل وتطبخين • والآن  
وأنت تتناولين القريان سوف تصبحين مسيحية كاملة • واني  
لواثقة أنك ستكونين سيدة رائعة في بيتك •

الفتاة : نعم ، يا جددة

الجددة : أهم شيء هو المطبخ • فالمطبخ القدر يستطيع أن يحول  
انظف بيت الى زريبة • وقد علمتك كيف ترتبين كل شيء •  
الصحنون في البوفيه ، والفضيات في درج الدولاب •••

وهكذا تمضي نصائح العجوز عن غسل الصحنون ونظافة  
الغرف وغير ذلك من الأعمال ، والفتاة تجيبها بالطاعة والوعد  
بالامتثال لهذه النصائح حتى يدخل الرجلان بالتأبوت من اليمين  
مرة ثانية ، فتصمت المراتان وتنتظران اليهما حتى يغبر الرجلان  
المسرح ويخرجا ، وما يلبث مشتهى الموتى أن يتبعهما قادمًا من  
يمين المسرح الى يساره ، كأنه يطاردهما حتى يخرج من الخشبة ،  
فتستأنف الجددة نصائحها عن نظافة المطبخ ، ملقية بتجربتها الى  
فتاتها ، ولكن الفتاة لا تكاد تلقى الى هذه النصائح بالا ، فقد  
استوقفتها مظاهر الاشتهااء البارزة في مظهر الرجل • وهي تسأل  
جدتها فتقول لها ان ذلك هو دأب الرجال ، ثم تستأنف حديثها عن  
نظافة المنزل وجودة الطهى ، حتى يتكرر منظر دخول الرجلين  
بالتأبوت يتبعهما مشتهى مضاجعة الموتى ، وتعود العجوز بعد  
خروجهما الى حديثها عن نظافة الستائر واعداد غرفة الاستقبال  
للضيوف حتى يدخل الرجلان مرة ثانية ، ويضعان التأبوت ثم

مهرين ، ويتبعهما النيكروشيل ليخلع عن الميتة ثيابها ، ثم يضاجعها ،  
بينما الجدة وقتاتها تنظران فى تأمل •

وتسال الفتاة جدتها :

— ماذا يصنع هذا الرجل ؟

وتقول الجدة :

— انه ينام معها •

وتخرج المراتان بعد ذلك ، وصوت العجوز يقول من بعيد :  
— الآن ، وأنت ذاهبة لتناول قربانك الأول فان الرب سيهبط  
فيك ويظهرك من كل ما يسوءك ••

ويظلم المسرح قليلا لنرى الفتاة تعود ، فى ملابس التناول .  
وقد اشرعت سكيننا فى يدها ، وتمشى صوب التابوت ، وترقب عن  
بعد ما يجرى بداخله ، ثم تطعن جسد مشتهى الموتى حتى يتضرج  
ثوب تناولها بالدم ، وهى تضحك •

هذا هو هيكل هذه المسرحية القصيرة ، ولنسال انفسنا ماذا  
يريد أن يقول : أتراه يريد أن يقول : ان أهم مافى الحياة هو الجنس  
وتلك كلمة عادية — صادقة كانت أو كاذبة — قالها قبله كثير من  
الكتاب مثل د • ه • لورانس وهنرى ميلر وآخرون وآخرون • أم هو  
يريد أن يقول ان العنف هو تعويض عن الاشتهااء الجنسي المحيط •  
فما عبدة انخال مشتهى جثث الموتى الى المسرح وارتكاب هذا  
العمل القزز على الخشبة ؟

الحق انى لا أجد فى هذا المشهد فنا يغرينا بأن نتسامح فى  
هذا الفعل الفاضح السخيف ، ولكنى لا أريد أن أجعل من هذه  
الحالة الخاصة تعميما على مسرح أربابال ، فلأقدم له مشهدا آخر  
عنوانه « الحب المستحيل » وشخصيات هذا المشهد خمس : الأميرة ،

والأمير برأس الكلب ، والأمير برأس الثور ، ووالد الأميرة ، والمغنى  
وفى هذه المرة أستطيع أن أترجم المشهد ترجمة دقيقة ، فليس فيه  
ما يجرح القارئ العربى من محظورات .

## المسرحية ٠٠

موسيقى المشهد : شويان على البيانو

ترتفع الستار

حديقة ، دكة ، أنية مليئة بالأزهار ، اشجار سرو فى أعلى  
المسرح .

المغنى : عاشت أميرة فاتنة ذات يوم فى بلاد مليئة بالمباهج  
« تظهر الأميرة فى يمين المسرح »

وكانت الأميرة تتوق الى الحب ، الحب النقى الذى يطهرها ،  
الحب الكامل الذى تستطيع أن تهبه بقية حياتها .

« تجلس الأميرة على الدكة ، وتهز مروحتها ببطء ، وفجأة  
ترى شيئاً عن بعد ، فتستثار فى غنف ، وتصوى حليها فى دلال ،  
وتتحمس جالسها لتنسقها جول صبرها وخصرها »

« يدخل الأمير برأس الكلب من اليمين ، فتخرج الأميرة ،  
وتخفى عينيها خلف مروحتها . المشهد صامت . الأمير برأس  
الكلب ينظر اليها متردداً ، تسمح الأميرة لجزء من وجهها أن يبدو  
خلف المروحة »

الأميرة : « برقة ومحبة » من أنت ، أيها الأمير الجرىء ، من ذا  
جرو أن يجلس جوارى ؟

« الأمير برأس الكلب ينظر اليها متردداً ، فتخفى الأميرة  
وجهاً وراء المروحة ، ثم تنتظر »

« ستكون »

الأميرة : قل لى من أنت ، ولماذا تزورنى ، الا ترى كم أنا معذبة  
نفس الاجابة الصامتة «

الأميرة : انبئنى باسمك ، على الأقل  
نفس الاجابة الصامتة «

الأميرة : ماذا تريد منى . انت تعلم انه لا يستطيع احد ان يبيت  
العزاء فى روحى الوحيدة ، انت تعلم اننى لا أستطيع ان  
أتوقع خيراً من الحياة . فقد عاملتنى الحياة بقسوة بالغة .  
انت تعلم ان كل ما أستطيع ان أتوقعه هو مقدم الحب الى  
نفس الاجابة «

الأميرة : أمن الجائز ان تكون قد أحببتنى ؟ انبئنى الآن . فانا  
لا أستطيع احتمال هذا العذاب القاسى ، قل لى هل تحببى ؟  
نفس الاجابة «

الأميرة : لا تعذبنى أكثر من هذا . ان قلبى شفاف . وأنا واثقة  
من الحقيقة ، وهى انك تعرف سرى . انت تعرف انى أحبك ،  
اننى أحبيبك دائماً . اننى أحلم دائماً انه يحببى .

نفس الاجابة ، ستكون ، الأميرة تتوقع الاجابة بقلق زائد  
هذه المرة «

الأميرة : اذا كنت لا تحببى ، فعلى الأقل لا تتركبى فى هذه الحالة  
القاسية من الحيرة .

الأميرة : انى قل لى انك لا تحببى

رأس الكلب : « يعرى بقسوة » هاو ! هاو !

الأميرة : « وهى تدمع » لقد عرفت ، عرفت انك لاتحببى .

والآن ماذا انتظر من الحياة ؟ كل ما بقى لى هو البكاء على  
سوء حظى . ولكن دعنى احبك على الأقل ، أعبدك فى  
صمت ،

هل تريدنى ؟

راس الكلب : « يعوى بطريقة متصاعدة » هاو ! هاو !

الأميرة : اشكرك يا حبيبى . اشكرك ايها الأمير الجميل . كيف  
استطيع أن اشكرك على هذه المبادرة الكريمة ، دعنى أقبل  
قدميك .

« الأميرة تحاول تقبيل قدميه . الأمير برأس الكلب يدفعها  
بعيدا »

الأميرة : انت تدفعنى بعيدا . انت قاس نحوى . ولكنى لا أستطيع  
أن أمنع نفسى من حبك . اذا كنت لا تريدنى أن أقبل قدميك  
فدعنى على الأقل أعطيك اسما . أريد أن أكون قادرة على  
أن اتناديك فى ليالى وحننى الطويلة . سادعوك الأمير فيدو .  
وفى بعض الأحيان عندما أحلم أنك بجانبى سادعوك ببساطة  
فيدو . اغفر لى هذه الجراءة . دعنى اتناديك بالأمير فيدو .  
هل تسمح ايها الأمير الجميل

راس الكلب : « موافقا » هاو ! هاو !

الأميرة : اشكرك يا أميرى المحبوب

« الأمير برأس الكلب ينهض لينصرف . تحاول الأميرة  
استيقافه . يدفعها راس الكلب وينحيا جانبا فى عنف ،  
ويغادر المسرح . تظل الأميرة جالسة على الدكة ، وهى تبكى  
وتصرخ صراخا مكتوما « فيدو . فيدو . يا حبيبى »



• يدخل الأمير برأس الثور من اليسار • متائق في ملبسه •  
يضع قبعة على رأسه • يتجه نحو الأميرة ويعانقها • تنهض  
الأميرة •

الأميرة : لا ، أيها الأمير ، يا صديقي ، هذا مستحيل  
« بداعب قخذيها »

اليوم ، التقيت بأمير أحلامي • الرجل الذي انفقت كل حياتي  
في طلبه • اليوم • أنا أحب ••

• الأمير برأس الثور يعانق الأميرة بعنف ، وتستجيب الأميرة  
في رقة •

الأميرة : أنت تعرف تماما أن لاشيء ينفع • اللعاح لا جدوى  
منه • طلبك مني أن أحبك لا جدوى منه • أن حبي ليس لك •  
أنه يخص أميرا آخر • هل هذا يحزنك • هل تحبني كثيرا ؟  
رأس الثور : « وهو مستثار » عاو ! عاو !  
« يستأنفان مداعبتهما الثنائية »

الأميرة : اني لأسفة أن أكون سبب حزنك • ولكن لي رجلا واحدا ،  
وهو يشغل كل اهتمامي •  
« يدل كل منهما الآخر »

الأميرة : لا أستطيع أن أفعل شيئا • اني أريد أن أنام عارية أمامك  
وأكشف لك عن كل أسراي •

« رأس الثور يرفع ثياب الأميرة ويلمس قخذيها العاريين »  
رأس الثور : « مستثارا » •• عاو ! عاو !

الأميرة : أيها الأمير ، لا تستثر ، فلا سبب لذلك • لم أعطك أبدا

أى بادرة أمل « الأميرة تصلب ذراعيها على صدرها الذى كانت يد رأس الثور قد بدأت تداعبه » من أول دقيقة أعلمتك أنك لست الرجل المختار « الأميرة راضية ترفع ثيابها الى أعلى والأمير يداعبها » .

لا تنهمنى باخفاء شيء عنك « ما تزال ترفع ثيابها أعلى وأعلى »

رأس الثور : « فى استثارة شديدة » عاو ! عاو !

الأميرة : ما زلت تريد المزيد ، انى أفهمك ، أنا أيضا أحب ، ولهذا السبب فانا لا أقتنع بالقليل « تقبل الأمير بجنون على فخذه »

الأميرة : منذ أن رأيت فيدو حبيبى لأشئ يقنعنى . انى أريد وجوده يجب أن أراه وأن أحبه طول الوقت . أنت لا تعلم أى عذاب يعانىه قلبى ، عندما كنت صغيرة تعود أبى أن يصحبنى الى حديقة الحيوان ، كنت دائما أفكر فى فيدو ولكنى رأيته للمرة الأولى منذ دقيقة فقط ، رغم أن صورته كانت دائما تصحبنى .

« الأميرة ما زالت تداعب رأس الثور بعنف . تبدأ بمداعبة صدره ثم تغلق عينيها وتداعب ظاهريده اليسرى بعصبية ويدها اليمنى قابضة على أحد قرنيه . وهو أيضا مستمر فى مداعبة الأميرة »

الأميرة : لا أريد أن أراك ثانية أيها الأمير . هو وحده الذى يجب أن يتمتع بوجودى لا أريد أن يدخل حياتى رجل آخر ، تستطيع أن تستمر على عبادتى بشكل أفلطونى كما فعلت حتى الآن ، لا أريد أن أراك مرة ثانية « هجوم عنيف . قبل . مداعبات » .  
أن حبك النبيل يثيرنى ، ولكن لا أستطيع أن أكون لك .

رأس الثور : « بعويل مختلط بالحزن العميق » عاو ! عاو !

الأميرة : « ناظرة نحو اليمين » ولكن ماهذا المنظر الذى يتخايل  
لعينى ؟ أهو حلم ؟ أهو وهم ؟ يا الهى لا تعذبنى بهذه  
الطريقة . ماذا أرى ؟ « تتبادل المداعبات هى ورأس الثور »  
أه أهو أنت . ان القدر قد أعاده الى .

« الأميرة مليئة بالبهجة تنتظر مقدم أميرها المحبوب وهى  
تعانق رأس الثور – يدخل رأس الكلب من اليمين ويتجه نحو  
مزهرية ويلتقط زهرة ويشمها »

الأميرة : أيها الأمير فيدو يا حبيبى أنا هنا ، أنا عبدتك الوضيعة .  
أهب كل مساعدي لأرى ابتسامتك مرة « مازالت تعانق رأس  
الثور بعنف » أن رقتك تثيرنى . انظر اليك ولا أستطيع أن  
أصدق أننى أستحق هذه المنحة الرائعة «رأس الكلب لا يلقى  
اليها بالا ، بل ينظر ويشم الزهرة التى التقطها » أنا أيضا  
أحب الزهور أيها الأمير فيدو – ان الاهتمام الذى تعطيه  
للزهور يروق لى .

« رأس الكلب يأكل الزهرة »

« سكون »

« الأميرة تنتظر اليه فاغرة الفم بينما تستمر فى مداعبة رأس  
الثور »

« رأس الثور يزأر بشدة »

الأميرة : أعطنى بضع دقائق فحسب وسأكون سعيدة . أنت تعلم  
أننى منذ رأيته لم أحبك فحسب ولكنى كرهت بقية الرجال .

رأس الثور : « متألما ألما عميقا » عاو !! عاو !!

« رأس الثور ينهض غضبان .. يستل خنجرا ويندفع نحو  
رأس الكلب ، الأميرة تتدخل »

**الأميرة :** لا تقتله • فرغم أنني وهبته حبي فأننى لا أريدك أن تقتله  
لهذا السبب ، اقتلنى بدلا منه ان كان ذلك ضروريا • لا تكن  
غبورا • لا تدع المغيرة تقودك • وإذا كنت لا تستطيع أن  
تسيطر على ظمئك للانتقام ، فلا تقتل سيد قلبى ، اقتلنى بدلا  
منه •

« رأس الثور يندفع نحو رأس الكلب فى تصميم بينما الأخير  
يواصل أكل الأزهار بعد أن يختار أجملها ويتحسسها ويشمها ،  
أما الأميرة فهى تندفع يائسة نحو رأس الثور تحاول أن تمتعه  
وتلف ذراعها حول وسطه فيلقى بها رأس الثور الى الأرض  
لتفقد الحراك مغمى عليها »

« رأس الثور يلقى بنفسه على رأس الكلب • الأخير قد انتهى  
لنؤه من أكل آخر زهرة سيناكلها فى حياته ، فقد طعن بالخنجر  
وسقط الى الأرض فى سكرة الموت بعد أن عوى مرتين »

« رأس الثور يغادر المسرح فى ألم بخطوات ثقيلة وتبدو  
خطواته من بعد كأنه يصعد سلما ثم يقفز من أعلى فى الفراغ  
وتسمع ضجة شئء يسقط ثم يعوى هو الآخر مرتين فى ألم ،  
« تنهض الأميرة بصعوبة من على الأرض بعد أن استردت  
وعياها • تنظر الى جثة محبوبها فى رعب »

**الأميرة :** يا الهى كيف سمحت بمثل هذا المصير التعس ؟ أنا لا أريده  
أن يحيا ثانية • إذا كان الله قد أراد له الموت فهو ايضا قد  
أراد له لى ، سأضحى بنفسى ، فلن أستطيع أن أحيأ بدونه •  
« تلقى بنفسها على محبوبها تقبله بعنف فى بطنه وبين ساقيه »

ساموت معك لنعيش معا الجنة « تنظر نحو اليمين » انى ارى  
والدى يتقدم نحوى ولكنه لن يدركنى ليمعننى • لا يا أبى :  
لا ! ساموت بعده •• بعد حبيبى • « الأميرة تنزع الخنجر  
الذى قتل به رأس الثور الكلب وتطعن نفسها فى الصدر ،  
الجثتان تمتدان متعانقتين ، رأس الأميرة يرقد بين فخذى  
رأس الكلب والعكس ، يدخل والد الأميرة من اليمين ، ملابسه  
بالغة الأناقة له رأس فيل وجذع فيل يبدو عليه الحزن . ويتجه  
الى ابنته ويركع ويتحسسها فى أبوة بيده أولا ثم بجذعه »

الأب : « وهو رغم رأس الفيل وجذعه ، الا انه يتكلم بصوت بشرى »  
نعم يا ابنتى فانتى أعرف جيدا معنى « الحب المستحيل » •

وتنتهى المسرحية بالجثث الثلاث ، وبغناء المغنى يحدثنا عن  
الأميرة التواقفة للحب والموت • الهاربة من الاخفاق الى الفردوس •

لا يغنى قليل عن كثير فى النظر الى القيمة الفنية لأحد  
الكتاب ، ولكن كل مانستطيعه هو أن ننظر فيما عرفناه دون أن نلجأ  
الى التعميم • ولذلك فانى لا أستطيع أن أناقش القيمة الفنية لمسرح  
أربال فى جملته • بل أنصف نفسي والقارىء حين أحاول أن أنظر  
فى هذين المشهدين اللذين لخصت أحدهما وترجمت الآخر •

وأول مانلاحظه فى هذين المشهدين هو النهاية الفاجعة فى  
كل منهما ، فالخنجر أحد الشخصوس المسرحية • والعنف هو الستار  
الذى يسدل على مصائر الأبطال • ويقترن موت « النيكروفيل » فى  
المشهد الأول بالفقاة وقد أتمت تناول قربانها ، واقتربت من الله  
اقترابا رسميا بتعميدها مسيحية خالصة • وهناك لوتان من الطقوس  
تجرى أحدهما متوازية • أما الأول فهو سعى « النيكروفيل »  
المحرم الى مضاجعة الجثة ، وعدوه وراء حاملى الجثة حتى  
يستسلما لغضبيته المكتومة ، ويلقيا بالتابوت الى الأرض • أما الخط

الثانى فهو تعميد الفتاة ، ونقلها من دور البراءة الغافلة الى مواجهة الدنيا زوجة واما كما ترغب جدتها • وقد يقال عندئذ ان الدخول الى العالم هو نوع من مضاجعة الموتى ، اذ ان هذا العالم هو جسد ملقى فى تابوت ، وقد يقال غير ذلك ، ولكن هذا كله لا يكاد النص يسمع عليه • ويظل رغم كل شيء لونا من الرجم بالغيب ، أو استشفاف النوايا التى لم تتحقق •

اما المشهد الثانى فريما كان أكثر وضوحا ، ورأس الثور على رأسيهما ، ولخص وجود كل منهما فى نبرة حيوانية يطلقها ساعة الرضا وساعة الغضب ليرفع المشهد الى مستوى تجريدى • فليس البشر رغم كل شيء الا نعطا من الحيوانات • والأميرة ذاتها وهى رمز للتقبل والشفافية كما تحدثنا عن نفسها تذهب هى الأخرى الى مدار الحيوانية حين تستعلم وتستثير هذه المداعبات الجسدية التى يواجهها بها رأس الثور رغم تعلقها الشديد برأس الكلب • فكان الحب والجنس عالمان منفصلان ، لكل منهما حقيقته ومظاهره • أما الجنس فله هذا الجسد الذى ينتفض بالشهوة ، ويتأجج بالرغبة ، والحب بعد ذلك هذا الخيال الرقيق الناعم ، وتلك الأفلاطونية ( على حد تعبير المؤلف ) العاجزة ، وهذه الميتة المليئة بالسنتيمنتالية Sentimentality والهوس العاطفى •

وثمة بعد ذلك ملاحظة بنائية ، وهى شدة اعتماد هذا المسرح على الحركة ، أو الفعل البشرى الحقيقى • بحيث تشكل الارشادات المسرحية جزءا هاما رئيسيا من النص المسرحى ، لا يمكن اغفاله ، كما أن التصرف فيه بشكل أو بآخر يفسد العمل المسرحى •

ولنعد الآن الى القضية الرئيسية لنسال : ماذا يريد أربابا ان يقول من خلال هذين النصين ؟

اما انا فاظن انه لم يقل كثيرا ، وان كل ماقاله شائع يقترب

من السطحية ، وأتينا لم نكسب شيئا حين كسرنا حائط المحظورات ، وكشفنا عن وجه الجنس والجريمة . . لم نكسب الا بعضا من المتقزز ، وبعضا من الاشتمزاز . ولعل هذا يكون لونا جامعا من التطهير الذى حدثنا عنه أرسطوطاليس . ولكن أى رحمة وأى خوف يثوران فى نفوسنا . انها لرحمة عابرة وخوف لا ينزع القلب . بل يزعج العين والذوق .

وعلى كل حال ، فمازلنا ننتظر تقديم شاملا لأرباب كوجه يثير الاهتمام فى الحياة المسرحية الحديثة ، حتى نستطيع أن نميز ، هل رفعتة الى فلك النجوم موهبته . شأن يونسكو وبيكيت ، أم رفعتة الى هذا الفلك طبيعة فى بعض أهل الثقافة حين يكلفون بالجديد لمجرد كونه جديدا ، رغبة فى اثبات مسايرتهم لأخسر المصيحات وأعلها فى عالم الفن والأدب .

« المسرح ١٩٦٩/٢ »

## لغة المسرح العربى

استعفتنى الظروف بزيارة معظم أجزاء مشرقنا العربى، وكنت رضى  
الى كل بلد من بلداننا بشائر يقظة مسرحية . رأيت ذلك فى لبنان  
وسوريا ، فما أدهشنى كثيرا ، ثم رأيت فى الكويت فى عام ١٩٦٦ ،  
حدث شهدته ثلاثا من الفرق المسرحية ، وحضرت عرضا لاحداها ،  
وكانت تقدم مسرحية محلية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » تحفل بنوع  
من النقد الاجتماعى ، وتتخيل ما عساه أن يحدث فى الكويت لو جف  
النفط ، وتروج لقيم انسانية جديدة ، تقوم على العمل والمعاناة ،  
وتنادى بتحويل المجتمع من مجتمع استهلاك الى مجتمع انتاج .

ثم رأيت فى الأردن فى نفس العاصم تفكيراً فى الانطلاق  
المسرحى ، ولعل هذا التفكير قد تحول الى حقيقة الآن ، وفى عام  
١٩٧٤ رأيت فى السودان بشائر انطلاق مسرحية ، وعرفت أن  
المسرح القومى السودانى قد قدم مسرحيتين هما « السلطان الحائر »  
و « ما، ماة الحلاج » كما أنه قدم بضعة نصصوص محلية سودانية ،  
وعرفت أن هناك تفكيراً فى انشاء معهد للفنون الدرامية ، يقرن فيه  
رجال المسرح بين المهوبة والدراسة .



وفي هذا الأسبوع تلقت مجلة المسرح نصا مسرحيا من الكويت ، من الأستاذ طه سالم ..

« أرسل لمجلتكم مسرحيتي « فوانيس » أول مسرحية عرضت لي في المسرح القومي في بغداد ، من قبل فرقة المسرح الفنى الحديث عام ١٩٦٦ ، وعلى مسرح كيفان في الكويت الشقيق من قبل الفرقة نفسها عام ١٩٦٧ . وكلى أمل بأننى سأراها على صفحات المسرح » . وحاولت قراءة المسرحية ، فوثب الى ذهني خاطر قديم كان يستيقظ في صورة سؤال ملح حين كنت أحضر أحد العروض المسرحية في أحد بلدنا العربية ، ويموت حين لا أجد له جوابا مقنعا يطمئن النفس ، ويحل لغز السؤال .

هذا السؤال هو :

ما اللغة التي ينبغي أن يكتب بها مسرحنا العربي ؟

لقد أدركت منذ الصفحة الأولى أن المسرحية مكتوبة باللهجة الدارجة في العراق والكويت ، وأن قراءة هذه اللهجة ستكون أمرا صعبا ، فهي لهجة مهما تكن ، وليس لها أسلوب مقرر للتدوين أو التركيب اللغوي . وليس لها قاموس لغوي نستطيع به أن نحل بعض مايشكل من مفرداتها وتراكيبها . وهبني كلفت نفسي قراءتها ، ففي رقبتي أن اقرأ كل مايرد للمجلة من بريد ، وبخاصة إذا كان عملا مسرحيا تكاثفت على تزكيته فرقتان مسرحيتان احدهما في العراق والأخرى في الكويت ، هذا في رقبتي أنا ، فما سلطانى على رقاب الآخرين ممن لايعرفون هذه اللهجة ، أو لا يحسنون فهمها ، أو ممن يؤثرون القراءة التي لا تكلف كثيرا من الجهد ؟

في الصفحة الأولى من هذه المسرحية نجد هذا الحوار :

المؤلف : انتّه .. ليش انتّه متو ؟

حسن : اى حقه ايساع تسيلتى ٠٠ شوف وجهى ٠٠٠ باوعنى ٠٠  
دايخ ٠٠ اى حقه انى اورى متوا مدوخك ٠٠ الله بس  
الهاتهم بيها ٠

المؤلف : متو هى ٠٠ اتغشم نفسك مو ؟

وهكذا يمضى الحوار باللهجة الكويتية - العراقية ٠ فيدق  
الى النفس مرة ثانية هذا السؤال ، الذى لا يدانيه سؤال آخر من  
من الأسئلة التى طرحتها حياتنا الأدبية فى صعوبته وتشابكه الاجابات  
عنه ٠

فى الرواية استطعنا ان نحل هذا المشكل بحل وسسط :  
الفصحى لغة السرد ، ولا بأس ان تكون العامية لغة الحوار ، وان  
كان كثير من كتابنا ، وعلى رأسهم كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ، قد  
حافظوا على العربية سردا وحوارا ، حتى فى ثرثرته فوق النيل ، وأظن -  
وهذا اجتهاد شخصى - ان الرواية لم تخسر شيئا بحوارها العربى  
الفصحى ٠

أما فى الشعر فقد انقسم الشعراء قسمين ، قسم يكتب  
بالفصحى ، وآخر يكتب بالعامية ٠ وفى أول الأمر حرص شعراء  
العامية ان يكونوا مقروئين الى جانب ان يكونوا مسموعين عن  
طريق الأغنية والأوبريت ٠ ولكننا الآن نشهد تحول معظم شعراء  
العامية الى الأغنية ، ونجد ان شعر العامية يوشك ان يحتل مكانه  
المناسب كمورد لتجديد الأغنية الإذاعية والتلفزيونية ٠

والمسرح هو المشكلة ، فليس هناك مسرح مقروء ومسرح  
مسموع ، والمسرحية لا تعيش حقا الا على خشبة ، وحتى القارئ  
حين يقرأ يتخيل خشبته الخاصة التى تدور عليها أحداث المسرحية ،  
ويكسوا أشخاصها لحما ودما ، ويملاها بالحركة والإيحاء ٠

لقد كنا نقول لأنفسنا : اننا نكتب مسرحنا بالعامية المصرية ،

وهى سهلة الفهم فى معظم اتحاء العالم العربى بفضل السينما والراديو المصريين ، ولعله فضلها الوحيد ، ولكن الكتابة للمسرح لم تعد مقصورة على مصر ، بل لقد ازدهرت النبتة المسرحية فى معظم بلاد عالمنا العربى . ولو كان لدينا عشر لهجات عربية كبرى على الأقل ، وعشرات من اللهجات الصغيرة فى الأقاليم ، لكانت دلالة ذلك أن لدينا عشر لغات للمسرح ، وذلك حين يوطن المسرح هذه اللهجات ، ويطورها ، ويتحول بها ، من لهجة للحياة اليومية الى أداة للتعبير الفنى .

ولعل من الجراءة أن نطالب كتاب المسرح جميعا أن يكتبوا بالعربية الفصحى ، فالمسرح ليس طرازا واحدا متكررا فى أشكاله ومحتواه . وما تزال هناك ألوان من الدراما والكوميديا والوان من المسرح التاريخى والمعاصر ، فضلا عن عديد الموضوعات التى تفرض لغتها وأصواتها الفنية ، كما أن المسرح ليس شأنه شأن الرواية - حكاية تحكى - ولكنه أشخاص يتكلمون ، ويقوم القدر الأكبر من الإيهام على أن يكون حديثهم منطلقا منهم ، معبرا عن ذواتهم . وليس أسهل من أن يعبر الكاتب المسرحى عن تباين شخصياته بتباين المستويات اللغوية فيجعل ابن البلد يحلى كلامه بتعابير أبناء البلد ، ويضع على فم الخادم الفاظ الخدم ، . . وهكذا .

ولكن ليس هذا هو « الإيهام » الشائع والمبتذل فى ذات الوقت ؟ البست عملية « الإيهام » عملية أكثر تركيبا من مجرد استغلال المستويات اللغوية . أن قصد عملية الإيهام ليس هو اقتناع المتفرج أن مايعرض أمامه على الخشبة قد حدث فى الواقع ، بل هى اقناعه أن هذا قد يحدث فى الواقع . وبين « حدث » و « قد يحدث » مسافة واسعة هذه المسافة هى مسافة الفن .

إن يوايوس قيصر قد يتحدث الانجليزية فى مسرحية شكسبير،

وأوديب قد يتحدث الفرنسية فى مسرح أندريه جيد وكوكتو ،  
وايزيس قد تتحدث العربية فى مسرحية توفيق الحكيم ولن يضار  
الأيهام المسرحى من كل هذا الاختلاف الواسع . ذلك أن المتفرج ،  
بسلامة احساسه الفطرى ، يعرف حين يدخل المسرح أنه لن يشهد  
الحيلة ، بل تصويرا للحياة ، وهو يستسلم لهذه الخدعة راضيا  
حين يدخل بناية المسرح ، ويزداد استسلامه حين يتخيل هذه الخشبة  
حجرة صالون أو غابة أو معبد أو ساحة قتال . وحين يسرى  
الحياة ، وهى المليئة بالتفاصيل تلخص وتدمج ، وتنقى عنها  
تفاصيلها ، ويبرز جوهرها مرتبا منسقا بعيدا عن الفوضى والتشتت  
الذين تزدحم بهما أيامنا وأيام العظماء على السواء .

واللغة عنصر الفن المسرحى ، ولذلك فنحن لا نسمع فى المسرح  
اللغة التى يتكلم بها الأبطال فى الواقع ، بل اللغة التى قد يتكلمون  
بها ، وهى أكثر ترتيبا ودقة وإيحاء من لغة الواقع .

إن المسافة التى يعبرها الفن هى المسافة بين الواقع الواقعى ،  
والواقع الفنى .

هذه كلها مقدمات لمحدث ، وتبقى النتيجة ..

النتيجة أن علينا أن نكتب بالعربية ما أمكننا ، وتكون العامية  
هى الاستثناء .

هذا أو أن نقر التعدد فى اللهجات ، ونحاول أن نشرع له ،  
ونضع له قواعد أجروميته وبلاغته وقواميسه اللغوية ، ولكن حتى  
هذا قد فات أوانه ، طبقا للقوانين التى تحكم علم اللغة . فإن  
تجربة انقسام اللاتينية لن تتكرر لأن الظروف غير الظروف . لقد  
انقسمت اللاتينية فى عهد انقسام الدولة الجامعة الى قوميات  
متعددة استقلت كل قومية منها بلغتها ، أما الآن فنحن نمضى فى  
اتجاه عكس ذلك الاتجاه . . . انقسمت اللاتينية حين كان المجتمع

يمضي من الوحدة الى التعدد ، أما الآن فنحن نمضي من التعدد الى الوحدة .

ولكن الكتابة بالعربية ، تلقى علينا عبئا كبيرا ، هذا العبء هو تحويل لغتنا العربية من لغة جمود الى لغة حركة .  
هو عبء اكتشاف بلاغة جديدة للغتنا العربية .  
ولا سبيل الى ذلك الا المحاولة .

« السرح ١٩٦٩/٥ »

« نبض الفكر »

## حول أصالة المسرح

لا نتكلم لمجرد اختبار حلولنا ، فذلك أمر يتهمنا به بعض من يلحظون تصرفاتنا ، حتى بالعين الصديقة ، آخرهم المستعرب جاك بيرك ، الذى يقول ان العرب يتحدثون كثيرا ويعملون قليلا ولكننا نستطيع ان نتهم أنفسنا فى بعض الأحيان ، واتهام النفس هو طريق تطهرها من سوء الظن الممالئ المحابى ، نتهم أنفسنا بأننا نتكلم أحيانا دون أن نقصد أن نتكلم ، ناهيك بأن نفعل ، وانما هى الرغبة فى الاتس بأصواتنا ، والتذوق لمخارجها ، والاستمتاع بالكلمات الكبيرة ، ونحن - خلق الله المتواضعين - ننطق بها ٠٠ دعنى الابعك فأقول لك : المادية الجدلية ، فتلاعبنى وتقول لى : المثالية ، وأداعبك فأقول أرسطو ، فتزد لى الكرة صائحا بيكيت ويونسكو ، وهكذا نتلاعب بالألفاظ الكبيرة ، فارغة من مدلولها ، والطبل الفارغ أكثر الأشياء ضجيجا .

وهبنا تكلمنا ونحن نعنى ما نقول ، فما أجدرنا الا نستعمل مصطلحات فن من فنون الحياة فى فن آخر ٠٠٠ لا تناسقش فى الكيمياء بمصطلحات علم النفس . ولا تحدثنى فى الفن بلغة

السياسة • فما أظننا نستطيع عندئذ أن نصل الى قلب اليقين أو حافظه • وقديما قال الفيلسوف الصينى ان علينا اذا أردنا اصلاح الحياة أن نضع الالفاظ مواضعها • وحديثا علمتنا تجاربنا أن من لعب باللفظ لعب اللفظ به • وأن اللغة تنتقم ممن يسيء استعمالها ، فتلقى به فى متاهة الغموض بحيث لا يعرف له قصدا أو سبيلا •

وأول الالفاظ التى يتعين علينا أن نضعها مواضعها ونحن نتحدث عن المسرح العربى واسهامه فى فنون المسرح فى العالم ان نحدد ، وللأسف ، معنى كلمة المسرح ، ثم نحدد ، وللأسف ثانية ، معنى كلمة العربى ، ثم نترج مع الالفاظ لفظا لفظا ، محاولين نبش الأرض تحت كل لفظ منها ، وأقامته من تراب سوء الاستعمال وركامه ، واضحا جديدا ناطقا بمعناه •

أما كلمة « المسرح » ، فلا شك انها تعنى شيئا آخر غير « التشخيص » وشيئا آخر غير « الحالة المسرحية » فإذا التقى طفل وطفلة واتخذ الطفل سمت الرجل الناضج ، وتزينت الطفلة تزين المرأة الناضجة ، ثم لعبا لعبة العريس والعروس فذلك لون من التشخيص البدائى المقترن باللعب • وإذا وضع الكاهن على وجهه قناع الطوطم ، أو الأب الحيوانى للقبيلة ، نمرا كان أو فهدا أو قطا أو ثعبانا ، وياشر لونا من الطقوس والتعزيم ، فذلك أيضا لون من التشخيص البدائى المقترن بالدين • وكلا هذين ليس هو المسرح ، ونستطيع أن نقيس عليهما شاهد الندم على مقتل الحسين عند الشيعة ، أو قصة ذلك الواعظ الذى كان يتخذ هيئة التاريخ ، ويقف فى أسواق بغداد ، وينادى أحد الراققين قائلا :

— أنت أبو بكر الذى أزر رسول الله ، وصاحبه فى هجرته ؟

— نعم •

— إذن ادخل الجنة •

ويظل الواعظ ينادى على أصحابه واحدا واحدا ، خالما على كل منهم اسم أحد أصحاب الرسول ، أمرا به الى الجنة ، حتى يأتى دور معاوية فيلقى به الى النار .

تلك قصة أوردها كتاب « الأغاني » وأشار اليها الاستاذ زكي طليمات فى كتابه « التمثيل والتمثيلية وفن التمثيل العربى » مقررا بحق أنها ليست فن تمثيل ولا فن مسرحية .

هذه كلها حالات « تشخيص » ، مثل لعبة العريس والعروس عند الاطفال ، أما المسرح فمما لا جدال فيه أن تاريخه هو تاريخ المسرحية المكتوبة أو المصقوفة ، وهو بهذا المعنى اغريقى رومانى أوديسى .

ولذلك فإن هؤلاء الذين يتحدثون عن مسرح ذى أصول عربية، وعن البحث فى التراث الشعبى عن مسرح السامر والفلاحين ، وعن غير ذلك من الدعاوى العريضة يضربون بمجاديفهم فى الهواء ، وليس ببغيد عن اذهاننا تلك العروض المسرحية التى سجلها الزميلان احمد بهجت وشوقى عبد الحكيم فى صحيفة الاهرام ومن بطن الريف ، فإذا هى كما يتضح للدارس ليست الا بقايا متحورة من مسرح المدن ، انحدرت الى الريف ، أو هى أحيانا استكتشات تشخيصية لا ترقى بعد الى مستوى المسرح .

لقد ناقش المسرحيون العرب فى الشهر الماضى ، مدى اسهام المسرح العربى فى المسرح العالمى ، وتحدث كثيرون عن الاصالة العربية ، وعن الاشكال المسرحية العربية ، وغير ذلك من فنون العناوين . ونسوا أن كل ما نستطيع أن نقدمه لهذا الشكل المستورد هو أن نتقنه ، ونستطيع أن نضع من خلاله أفكارنا واحساسنا ورؤيتنا للعالم .

ويقول قائل : ان مسرحنا يعبر عن تطلعاتنا وطموحنا الى



تجاوز ذواتنا . وفي ذلك اضافته للمسرح فى العالم ، ولكن ليس ذلك شأن كل مسرح فى أى بلد من بلاد العالم ؟

لن يكون مسرحنا عالميا الا اذا انتمى الى عالم المسرح ، والا اذا استمد انطلاقة من تاريخ الانطلاقة المسرحية فى العالم منذ الاغريق حتى أيامنا هذه ، اما الجرى وراء مقاهات البحث عن جذور مصرية أو عربية للمسرح فعبث لا طائل وراءه الا بتبرير العيوب التى نواجهها فى أعمالنا المسرحية ، حين تنحرف الكوميديا الى فواصل هزلية مقطعة ، وتنحرف الدراما الى - لا أقول ميلودراما - ولكن حكاية ساذجة مليئة بالمواقع ، هدفها العظة والاعتبار ، وتذكير الناسين أن لا اله الا الله ولا دائم الا وجهه الكريم .

ولكن الغريب أن هذا الكلام يكتسب بآلف لون ، من آخر الألوان التى يكتسب بها وجه السياسة ، والسياسة ليست طرفا فى قضايا تاريخ الفن . فضلا عن أن استعمال المصطلحات السياسية فى هذا الباب لون من ألوان سوء استعمالها الذى درج عليه بعض كتابنا فى السنوات الأخيرة ولو أحصنا استعمال مصطلحات السياسة لكان لذلك شأن آخر ، إذ أن معنى هذا أن نعرف أن الاصلية هى الاستفادة والاستيعاب للخبرة العالمية ، وأن العظمة هى تقدم التيار الحضارى لا الانسلاخ عنه . وذلك ما أدركناه فى الفكر والعلم ، ونحاول أن ندركه فى الموسيقى والرواية والشعر ، فما بال المسرح يبحث عن أصوله فى خيال الظل ، ويكاثيات الندابات ، وقافية المهرجين .

« المسرح ١٩٦٩/٥ »

## الريحاني ماله وما عليه

تمنيت حين قرأت هذا الخبر لو عندي عصا وسلاطان ،  
لأستعين بسلاطاني كي اضرب هذا المحرر الذي كتبه عشرا على بائز ،  
قدميه ، كما كان يفعل شيوخنا القديما لتأديب العابثين من الصبيان •  
الذين يشغلون الوقت بالكذب ، ولا يتدبرون ما يقولون ويوسخون  
لوح الازدواژ بالعبث العابث •

أما الخبر ، فقد نشر في جريدة من جرائدنا اليومية ، في  
مطلع هذا الشهر ، وهو يقول : ان كلية الآداب قد قررت افتتاح  
قسم لتدريس فلسفة نجيب الريحاني •

الخبر محشو بالأكاذيب حتى لتوشك الا تجد فيه كلمة صادقة،  
سوي ان هناك كلية في القاهرة اسمها كلية الآداب • أما كل ما عداه  
فهو كذب كاذب ، اذا أسأنا الظن بكاثبه مرة واحدة ، وعبث عابث  
اذا أسأنا الظن بكاثبه مرتين ، وخطيئة نشر مثل هذا الخبر لا تكفي  
لادخال كاثبه فحصب نار الزراية ، ولكنها تقرون به في سلسلة واحدة  
من وافق على نشره من المشرفين على تلك الصفحة ، بتلك  
الجريدة •

فافتتاح الأقسام فى كليات الجامعة لا يتم بهذه المسهولة ،  
تنشاءب الكلية فتخرج من فيها قسما جديدا • والأقسام فى الكليات  
لا تخصص ممثل أيا كان وزنه ومكانته ، والفلسفة كلمة لا تطلق  
جزافا على الحكم الشائعة والآراء المتناثرة فى حوار المسرحيات  
وبرامج الاذاعة • والأمر كله ليس بهذه السذاجة والعباطة ، أو بهذا  
الكذب وسوء النية •

فكرت حين قرأت هذا الخبر كثيرا ، وقلت لعله عثرة تضاف  
الى عثرات صحفنا اليومية وما أكثرها ، حين يترجم أحدهم اسم  
مسرحية « سجناء التونا » لسارتر الى « سجناء علية التونا » ،  
وحين ينشر أحدهم خبر زيارة تولستوى للقاهرة ، ولكن هذا وذلك  
مرجمهما الجهل بالثقافة الأوروبية وجمع قشورها من أرصفة  
المجلات غير المتخصصة • أما الريحاني فهو مواطننا ، الذى مات  
من عشرين سنة فحسب ، وما زالت هناك فرقة – أو أنقاض فرقة  
تحمل اسمه ، وكلية الآداب على مرمى حجر من مقر الجريدة التى  
يعمل فيها المحرر •

ولكن لا بأس حين تغلبنا طيبة قلوبنا – ان نبحت عن ذريعتين  
بها هذا العمل • وهنا تذكرت أن هذا المحرر لا شك من أبناء  
الاربعينات ، ومن تلقوا ثقافتهم من الصحف السيارة ، والصحف  
السيارة تصر أن تنسب الى الريحاني كلمة « الفيلسوف » فما دام  
الريحاني فيلسوفا ، فلا بد أن له فلسفة ، وما دامت له فلسفة فلا بد  
أن تدرس الفلسفة ، أموة بارسطور وأفلاطون وميجل وهنا أقسمت  
الدائرة بعد أن التقت فيها هذه القضية الزائفة ، فأصبح لفلسفة  
الريحاني قسم خاص •

جذر الاغلوطة اذن أن للريحاني فلسفة ، أو أنه فيلسوف كما  
تصر صحفنا السيارة ويتبرع بدور الكورس اذاعتنا وتليفزيوننا فى  
بعض الاحيان • فقد يكون الريحاني – وقد كان – ممثلا كبيرا ، وقد

يكون مقتبسا جيدا وممصرا جيدا لبعض المسرحيات العالمية وقد يكون ٠٠ وقد يكون ، ولكن ٠٠ الا الفلسفة يامولاي ! ٠٠

لا بد اذن من أن يقف أحد فى وجه هذه الاغلوطة ، وقد انتدبت مجلة « المسرح » نفسها لذلك . اننا نبغى تصحيح الميزان المائل ، وهنا ذكرت مقالا لأستاذنا الكبير يحيى حقى تصادف فيه عن الريحاني ، قاستاذنته فى اعادة نشره ، ونظمنا فى المجلة حوله ندوة استكتبنا فيها ثلاثة من الكتاب والنقاد ، هم الاساتذة سعد الدين وهبة والفريد فرج وأحمد عباس صالح ، واثنين من المخرجين ، هما الأستاذان فتوح نشاطى وسعد أردش .

وأول ما نريد أن نلقى عليه الضوء ، هو أن الريحاني لم يكن مؤلفا مسرحيا ، مثل موليير أو توفيق الحكيم ، بل هو مصمم لبعض مسرح الفودفيل الفرنسى ، وبصمات ذلك المسرح ما زالت فى النصوص التى قدمها رغم جهده الجهد فى صلبها فى القلب المصرى وكبها كما كان يكوى الطربوش فى أيامه . ولعل مثال ذلك شخصية موثق العقود الذى يصبح محاميا فى التمهيد ، فيظل منه فى النفس شيء ، وشخصية المعلم الذى يخصص لأسرة واحدة من أسر الاثرياء والنبلاء كما كان دأب سيرة الفرنسيين .

ولقد كفانا الأستاذ فتوح نشاطى مؤونة التتبع لأصول روايات الريحاني ، حين قال أن « قسمتى » مأخوذة من رواية « الحظ » ، وأن « الدلوعة » مأخوذة من « ملك الشيكولاته الصغير » وأن « الجنى المصرى » من « توباز » ٠٠ وغيرها ٠٠ وغيرها ٠٠

فإذا تجاوزنا هذه القضية الى قضية دوره الاجتماعى وجدنا شقة الخلاف واسعة بين كتابنا ومخرجينا ومؤلفينا ، وإذا كان من غير الانصاف كما قال الأستاذ سعد أردش أن نقسمه بميزان عصرنا ، ونطبق عليه مقاييس حاضرننا ، فمن غير الانصاف أيضا

الا نقيسه بمقاييس عصره ، ولا شك أن عصره قد حفل بتيارات متقدمة فى مجال الفكر والفن . وقد اُشار الاستاذ الفريد فرج - بذكاء - الى تقدم الريحانى على السينما المصرية فى عصره ، ولكن من قال ان السينما المصرية وجه من وجوه الثقافة يمكن أن يقاس عليه ؟

القضية اذن ليست سهلة ، ووقت اثارها هو الآن ، ومسرح الريحانى يوشك أن يغلق أبوابه ، وقد لا نعدم ناديا على هذا المسرح يطالب الوزارة أن تتبناه ، وتقييم أنقاضه ، وتحفظ تراثه الثمين . وقد لا نعدم ناديا آخر - أعلى من سابقه نبرة - يلقي باللوم على الحياة المصرية ، ويدفع مجتمعا كله بالعقوق ، لأنه لم يستطع أن يحافظ على هذا البناء الفنى ، ويشجعه ويثبت الحياة فيه ، ويعينه على اتمام ( رسالته ) .

ويقول بعض القائلين - وأنا منهم - ان اخلاق مسرح الريحانى ليس امر أزمة مال أو أزمة نجوم ، ولكنه دلالة صحية على تطور الحياة المسرحية ، فقد أدى هذا المسرح دوره فى حدود الاضحاك وتناول المشكلات الاجتماعية تناولا سطحيًا ، وورث هذا الدور فؤاد المهندس وفرقته ، بل ان ثنائى ( المهندس - شويكار ) هو نفسه نفسه ثنائى ( الريحانى - ميمى شكيب ) فى نفس الثياب وبنفس نبرات الصوت . مع قدر أكبر من الحيوية . ولست عندئذ أفهم مبررا للهجوم على فؤاد المهندس واتهامه بالاسفاف ثم المغالاة فى تقدير الريحانى ، وتقليده وسام الفلسفة ، رغم انها صورتان متطابقتان ، ورغم أن المسرحيات التى يقدمانها ترجع الى أصل واحد ، ومنبع واحد .

ولكنى على كل حال ، لا أريد أن استبقي رأى الزملاء الكرام ،

فلأضع القلم الآن ، راجيا أن تفتح هذه المناقشة بابا الى تقدير الريحاني تقديرا منصفاً ، ومن ثم الى تقدير حياتنا المسرحية والاجتماعية فى العشرين سنة التى تألق فيها اسمه . وراجيا ايضا ان يسهم المهتمون من المثقفين والفنانين فى هذه المناقشة .

والباب مفتوح ..

« السرح ١٩٦٩/٥ »

## كلمة لابد منها

جرت معركة نقدية في الشهور الاخيرة بين الدكتور سهيل ادريس الاديب العربي اللبناي المعروف وبين الاستاذ فاروق عبد القادر ، يود رئيس تحرير هذه المجلة ان يعلن رايه حولها وفيها .

اولا : يعتقد رئيس تحرير هذه المجلة ان الخصومة الأدبية خصومة مشمرة لان قاضيها هو العقل والمنطق ، وشهودها الدلائل التي لا تعتمد الا على الاقناع وسطوته وقد كان - كقارئ - كثيرا ما يشكو من فتور حياتنا الأدبية اذ يخرج الكتاب فلا يثير صداقة خصيية لدى ناقد او عداوة خصيية لدى ناقد آخر . او يعرض العمل الفني فلا تدور حوله الأقلام الا تحسسا لسطحه دون محاولة للقلب أعماقه ونشرها ، والتحيز الفكري لها او عليها .

وكان يعلل ذلك باننا - نحن الأدباء - نعيش في دائرة مغلقة ، يعرف بعضنا بعضا ، ونلتقى في المقاهي والأندية والمؤتمرات . وليس لدى كثيرين منا الشجاعة ان يتعرض لصاحب له سيلقاه بعد قليل او كثير . وليس لدى كثيرين منا السماحة ان يتقبل نقدا

لعمله الفنى ، اذ ان الفصل بين العمل المنقود والشخصى المنقود دليل سعة فكرية ورهافة ذوقية •

ولذلك فقد رحبت المجلة بالخصومة الفكرية بين الدكتور سهيل ادريس والأستاذ فاروق عبد القادر ، ويذكر رئيس تحريرها فى هذا المجال كلمة منيرة للفكر الفرنسى ببيريابل أحد المبشرين الكبار بعصر العقل ، وقد جعلها بول هازار شعار فصل من فصول كتابه القيم أزمة الضمير الأوروبى ، وهى :

« ان قانون جمهورية الأفكار قانون قاس ، ولكنه رائع ، ان هذه الجمهورية دولة حرة غاية الحرية ، لا يعترف الناس فيها الا بسطوة العقل وصوله اليقين ، وفى كنفها يحارب أى انسان أى انسان آخر بحسن نية ، فعلى الاصدقاء ان يحترسوا من الاصدقاء ، وعلى الأبناء ان يحذروا الإبناء » •

ولذلك فقد نشر رئيس التحرير مقال فاروق عبد القادر فى نقد مسرحية « زهرة من دم » لسهيل ادريس ، رغم ما يربطه بسهيل ادريس ، الانسان ، من صداقة عميقة ، واخوة متصلة •

ثانيا : يعتقد رئيس تحرير هذه المجلة ان الجدل الأدبى يجب ان يظل ادبيا ، بحيث لا ينحرف الى ان يصبح جدلا سياسيا • فالمسرحية مسرحية اولا ، الآراء التى فيها مبرثة خلال بناء فنى • ولذلك فان على الناقد ان يتلمس بناءها الفنى ، فسيقوده ذلك الى ماتحمل من دعوة او تحريض • واذا كان الفصل بين الشكل والمضمون امرا صعبا على الناقد ، فذلك لأن النقد يبدؤن بالمضمون اولا فلا يقود ذلك الا الى اغفال الشكل - وهذه قضية قرعية قد اثيرها فيما بعد ، ولكنى ارى ان الجدل السياسى حول عمل فنى مزلق خطير • وقد علمتني هذا الأيام ، وعلمنى هذا انى استطيع ان اجمع قاموسا مما تبادله الأدباء من تهمة سياسية خلال السنوات



الأخيرة ، واستطيع لو صدقته • ان اسىء الظن بهم جميعا . بما فيهم نفسى ، وان ازوى عينى جميعا ، مستعميذا بالله من شرورهم الفادحة وانحرافهم الفظيع • هذا وأنا لا سلطان لى ، فما بالك لو صدق ذلك من له سلطان •

وأذكر عندئذ فترة - لعلها انصسرت - استحال فيها الحوار بين اى اثنين من المثقفين ، اذا كان الحوار يبدأ بكلمة ورد غطاها ، ثم ما تلبث أن تعلقو وتفرقع فى الجو كلمات الخيانة والعمالة والمالأة وما إليها •

ثالثا : سهيل ادريس صديقى وناشر معظم انتاجى • وفى عام ١٩٥٤ كانت الحياة الأدبية المصرية لا تشجع نشر الشعر الذى نكتبه ، ولا تتحمس له • كانت مجلة الآداب تبدو طوق النجاة فى العالم العربى للأدب الحديث بعامة • وكتبت قصيدة وضعتها فى مظهر دون كلمة تصحبها ، حتى ولا التحية ، وأرسلت بها الى الآداب • فنشرت فى عددها التالى • وفى عام ١٩٥٦ تجمع لدى ديوان من الشعر هو « الناس فى بلادى » ، فكتبت الى سهيل ادريس أعرض عليه أن ينشره ، فرد على بالموافقة • ولم نصبح أصدقاء بالمعنى الا بعد ذلك بسنوات •

وقد مرت الايام ، ونشرت كتبنا فى دار المكاتب العربى ودار العودة وغيرها ولكنى أظن أنه لولا سهيل ادريس ودار الآداب لما استطعت فى عام ١٩٥٧ أن أطبع ديوانى الأول ، الذى يرى بعض النقاد أنه كان له أثر ما فى حركة الشعر الجديد •

وفى اعتقادى ان دور سهيل ادريس كناشر ورئيس تحرير مجلة من اشرف الأدوار التى لعبها أديب • بل انى أقول أحيانا انه لولا ترجمات سهيل ادريس و « دار الآداب » لسارتز وكولن ولسون وغيرهما ، لما وجد كثير من نقادنا ما يقولونه • كما انه لولا السنوات

الاولى من عمر الآداب حين كانت تنشر للمسياب والبياتى و خليل حاوى ولى ، لما استقام لحركة الشعر الجديد قوام • واذا كان سهيل ادريس يكسب من نشر كتبه مالا فان القراء يكسبون منها مالا يقدر بمال • اما دور سهيل ادريس فى الحياة اللبنانية فهو دور لا يستطيع تقديره الا من يعرف لبنان ، وما يعوج فيها من تيارات ، بحيث ان تيار العروبة يظل يجد فيه ملمحا هاما وسندا سنيدا •

رابعا : اما المسرحية « زهرة من دم » فيكفيها انها اثار هذه الخصومة الخصبة • ولولا انها تتعلق بأشرف موضوع فى حياتنا المعاصرة ، وهو المقاومة ، لما ارتفعت النبرة ، ولوضعت فى مكانها الحق بين التراث المسرحى المعاصر •

« مجلة المسرح أكتوبر ١٩٦٩ »

## باكثير .. رائد الشعر والمسرح

حسنت نية مجلة المسرح فأوشك أن يفوتها واجب ، إذ أثار على أحمد باكثير ، أحد رواد المسرح العربي اللامعين جوار ربه منذ شهور قليلة ، وكان من حقه علينا أن ننعيه ، ولكننا أثرتنا أن نتجاوز البكاء الى التقدير والتقييم ، وطمحنا أن نشترك مع زملائنا النقاد في أن نقدم صورة منصفة لأدب باكثير وابداعه . فان الرثاء الحق لحملة الأقلام هو أن نحى آثارهم بالدراسة ، وننعمش أوراقها وغصونها بأنفاس العشرة الطيبة والحب المتبصر الذكى .

وما نحن ذا نتدارك بعض الواجب فى هذا العدد من المسرح ، ونرجو أن يكون ذلك فاتحة لدراسة مسرح باكثير ، فلقد أعطى - رحمه الله - عطاء كثيرا متنوعا ، وخاض ألوان التعبير المسرحى وفنونه المختلفة ، وأمتع القراء والمشاهدين سنوات طوالا . وإذا كانت بعض مسرحيات باكثير لم تجد طريقها الى المسرح فى السنوات الأخيرة ، مما جعل فقيدنا الكريم يضيق بذلك ويشكوه ، فمما لاشك فيه أن حياة المسرحية الجيدة أطول من حياة صاحبها وحياة معاصريه ، بل وحياة الأجهزة التى تملك أن تعرض وتمنع . وقد كان باكثير بلا شك مدركا لذلك ، فلم يتوقف عطاؤه ، مؤمنا

أن الورق هو مصدر الثقافة الأول ، وأن مانخطه على الورق يثبت -  
أن كان يستطيع - فى وجدان الأمة ، وهو بعد ذلك جدير بأن يجد  
سبيله الى خيال المخرج وأداء الممثلين .

لقد ظل باكثر يكتب للمسرح خمسا وعشرين سنة ، وكان له  
فى الشعر المسرحى فضل ريادة ، ومن حقه علينا أن نناقشه ، فان  
قضية المسرح الشعري ، أو الشعر على المسرح ، قضية تزداد ثباتا  
فى الضمير الأدبى يوما بعد يوم . وتتصل بهذه القضية قضية  
أخرى هى قضية ريادة الشكل الشعري الجديد ، وقد كان لباكثر فى  
هذه القضية دور يستحق الدرس والتسجيل . إذ ان كثيرا من النقاد  
قد اختلفوا فى شأن هذه الريادة ، وكثيرا من الآراء قد قيلت ،  
وبعضها قد أرسل اعتباطا أو اعتمادا على المنقول دون العودة الى  
النصوص والأصول .

يحدثنا باكثر فى كتابه « فن المسرحية من خلال تجارىبى  
الشخصية » ، وهو مجموعة محاضرات ألقاها فى معهد الدراسات  
العربية ، يحدثنا عن ثقافته الى الشعر المرسل ، فيقول :

واتفق فى ذلك الخين ( فى اثناء الدراسة فى قسم اللغة  
الانجليزية بكلية الآداب ) أن حدث حادث فى مقاعد الدرس ، كان  
له أثر كبير فى دفعى الى التعجيل بهذه المحاولة ، وخلصته أن  
أحد مدرسينا الانجليز ، تحدث ذات يوم عن الشعر المرسل ، وكيف  
أن اللغة الانجليزية قد اقتصت بالبراعة فيه والتفوق على سائر  
اللغات ، وكيف أن الفرنسيين حاولوا مصاكااته فى لغتهم فكان  
نجاحهم محدودا ، ثم قال : ومن المؤكد ألا وجود له فى لغتك  
العربية ولا يمكن أن تنجح فيها فاعترضت عليه قائلا : أما انسه  
لا وجود فى أبنائنا العربى ، فهذا صحيح لأن لكل أمة تقاليدها الفنية ،  
وكان من تقاليد الشعر العربى التزام القافية .

ولكن ليس مايجول دون ايجاده فى اللغة العربية ، فهى لغة  
ضيقة تتسع لكل شكل من أشكال الادب والشعر ، فاكثفى بأن أعرض  
عنى ، وشعرت عندئذ بأن على أن أتحدى هذا الزعم وأحضسه  
بالبرهان العملى ، وانصرفت من الدرس وقد ملك على هذا التحدى  
كل أمرى . فبدأ لى أن خير ما أبدأ به فى هذا السبيل هو أن أترجم  
فصلاً من شكسبير على هذه الطريقة ، فذلك أجدر بأن ييسر لى هذه  
التجربة وأعون على النجاح فيها .

وهنا نجد أن باكتير يستعمل تعبير « الشعر المرسل » للدلالة  
على الأسلوب الذى اتبعه فى الترجمة . ولو كانت كلمة « مرسل »  
ترجمة لكلمة بلانك Blank وهو ماترجمه ، فإن الدارسين  
يحدثوننا أن الشعر المرسل هو أسلوب لكتابة الشعر يعتمد على  
البحر الايامبى غير المقفى . استقاه الشاعر الانجليزى « سبرى »  
( ١٥١٧ - ١٥٤٧ ) من الشعر الكلاسيكى الرومانى حين ترجم  
أجزاء من انيادة فرجيل ، ثم طوره مارلو وشكسبير فى مسرحهما  
وملثون فى شعره الملحمى ثم ما لبث فى القرن الثامن عشر أن  
أصبح الأسلوب الشائع فى المسرح الألمانى والايطالى فضلاً عن  
الانجليزى .

والبحر الايامبى بحر قريب فى ايقاعه من بحر الرجز العربى  
إذا حذف ثانيه الساكن ، بحيث أن قدمين أو تفعيلتين من الايامب  
تكونان تفعيلية من الرجز محدوفة الثانى الساكن ( متفعلاً ) مع  
مراعاة الفرق بين اللغتين من حيث اعتماد اللغة الانجليزية على  
النبر ، وخلق الايقاع العربى منه .

ذلك هو الشعر المرسل ، ولنمض عندئذ مع تجربة باكتير ،  
لنجد أنه لم يستعمل الشعر المرسل كما درج عليه الانجليز وغيرهم ،

بل لقد مضى به الى مدى أبعد ، فنحن نجده في كتابه يستطرد قائلاً  
في وصف تجربته :

« وكنا في تلك السنة ندرس مسرحية روميو وجوليت ، فلا  
غرو أن وقع اختياري عليها ، فاخترت مشهداً من مشاهدها ، وبدأت  
أفكر في ترجمته ، فاتفق أن جاء الوزن في بحر المتقارب ( فعولن  
فعولن فعولن فعول ) دون أن أعي ما ينطوي عليه ذلك من الدلالة  
ثم مضيت في عملي مرسلًا نفسي على سجيته في اختيار ما يناسب  
المقام من البحور والأوزان ، فاكتشفت بعد لأي أن البحور التي تصلح  
لهذا الضرب الجديد من الشعر هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة  
مكررة كالكامل والرجز والمتقارب والرمل ، لا تلك التي تتألف من  
تفعيلتين مختلفتين كالسريع والخفيف والبسيط والطويل . »

لقد جاوز باكتير إذن في توطينه للشعر المرسل في لغتنا العربية  
حدود الشعر المرسل في اللغات الأوروبية ، ولو مضينا الى استقراء  
النماذج ، واختيار أجزاء من الترجمة على ميزان العروض العربي  
لوجدنا أن استعمال كلمة الشعر المرسل كان لونا من التقريب .

ولنقرأ مونولوج جوليت – في ترجمة باكتير – وهي توشك  
أن تحتسى السائل المنوم الذي أعطاه لها الراهب لتكون في هيئة  
الموتى حتى يحضر روميو .

في السطور الأولى يستعمل باكتير تفعيلة المتدارك ( فاعلن )  
التي تتحول الى ( فعلن ) بحركة العين وسكونها ، فيقول :

الوداع ! الوداع ! الهى يعلم وحده

أين يجمعنا أدهر بعد اليوم

هذى برداء الخوف الغامض راجفة في عروقي

حتى لتكاد تجمد سعر حياتي

ولكننا ما نكاد نمضى فى القراءة ، حتى نجده ينتقل أحيانا  
الى تفعيلة المقارب ( فعوان ) مازجا بينها وبين المتدارك .

أواه ان استيقظت وحولى هذى المرائى التى  
تقشعر لها الابدان ، أليس يجن جنونى  
فالعجب بالمتناثر من أوصال جدوى

ان بالكثير ينتقل فى السطر الواحد بين التفعيلات المختلفة ،  
بحيث تشدد غربة هذا الشعر على الأذن العربية التى الفت التزام  
التفعيلة فى البيت الواحد ، فإذا مضينا نتتبع محاولاته الرائدة  
لنختبر مسرحيته المؤلفة « اخناتون ونفرتيتى » على ميزان العروض  
العربى وجدناه يكتسب لنفسه نفس الحرية فى التنقل بين بحور  
الشعر المختلفة ٠٠ يقول على لسان اخناتون ذكر زوجته الاولى  
الميته « تاسى » ،

طالما كانت تستيقظ فى الأسفار فتكتم انفاسها  
وتقبل ما بين عينى فى رفق حتى لا توقظنى  
واسارقها الطرف حيناً فحيناً فالبح فى شفيتها ارتعاش الصبى  
قد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاء  
وفى عينيها اغتباط الطفل تملأ من ثدى أمه  
الم يغرو التثاؤب فاماها الجميل  
ويلوذ النعاس بأهدابها قتميل  
الى جنبى وتعود الى نومها فى طمانينة وغرائه

ومن أعسر العسير أن نرد هذا المقطع كله الى لون من موسيقى  
العروض العربى التقليديّة ، ولكننا سنحاول اعتمادا على الذوق  
وحده رد بعض سطورہ ٠٠

فاعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن فاعِلات

فَعِلن فَعِلن فاعِلن فَعِلن فاعِلات

هذان هما السطران الأولان فإذا مضينا بعدهما وجدنا عسرا  
أى عسر فى أن نطبق عليهما تفعيلة المتدارك بشتى صورها ، ويجب  
أن نلخصه موسيقيا فيما يلى •

فعول فعولن فعِلن مستعلن فعلاتن

أما الخامس ، فيمكن تلخيصه فيما يلى

فعولن فعِلن فعولن مستعلن فعلاتن فعولن

لقد انتقل باكتير فى هذين السطرين بين تفعيلات المتدارك  
والتقارب والرجز والرمل بصورها المختلفة فى سطرين متتاليين ،  
ومن الحق أن هذه الحرية التى اكتسبها باكتير لنفسه قد اتاحت  
له مجالا واسعا للتفنن ، ولكنها تظل غريبة على الأذن العربية ، وتظل  
أيضا غريبة على هذا المصطلح الذى اختاره لينسب إليه تجريبته ،  
وهو الشعر المرسل •

ومن الممكن أن نسمى تجربة باكتير بالشعر الحر ترجمة  
لكلمة فرى Free فهى أقرب الى هذا اللون الأوروى المسمى  
بالشعر الحر • فإن السطر من الشعر الحر فى الأوربية لا بد أن  
يحتوى تلقائيا على ألوان مختلفة من التفعيلات ، إذ أن لكل لغة  
موسيقاها اللفظية ، ولو لاحظنا أى سطر من الكلام البليغ موسيقيا  
لوجدناه محتويا على ألوان مختلفة من التفعيلات ، كان جهد الشاعر  
عندئذ هو اسباغ لون من الموسيقى العامة عليها • والشعر الحر  
أكثر احكاما من الكلام النثرى البليغ ، وأكثر احتواء على الموسيقى،  
فهو ليس حرا بمعنى تخلصه من كل الموسيقى العروضية ، ولكن  
بمعنى تخلصه من تكرار نفس التفعيلة والتزامها ، واحتوائه على



شئى ألوان التفعيلات فى نطق عروضى شخصى مبتكر • وقد يظن بعض النقاد أن الشعر الحر يرتبط فى الأدب الأوروبى بالحركة الشعرية الحديثة ، ولكننا فى الواقع نجد نماذج له عند جوته (كما يحدثنا قاموس أوكسفورد ) وعند هيدرلن وهابيني ، ثم نراه فى الانجليزية عند ماتيو أرنولد ووالث ويتمان ، ثم يتخيره الرمزيون الفرنسيون كأسلوب محبب من أساليب التعبير ، وعندهم وعن أزرا باوند الذى فتن به تقبسه مدرسة التصويريين الانجليزية ، ويكتب به اليوت قصيدته المعروفة « الأرض الخراب » ، ولسنا نعلم من شعرائنا العرب المعاصرين شاعرا ينسج على هذا الأسلوب إلا الشاعر المعروف « أدونيس » فى بعض قصائده حين ينوع بين التفعيلات فى السطر الواحد معتمدا على حاسته الذوقية وحدها •

ويهمنا هنا أن نشير الى أن الصلة بين هذا الأسلوب فى تأليف الكلام وبناء السطر الشعرى وبين الشائع من شعرنا الحديث توشك أن تكون مبتورة ، فان معظم شعرائنا لم يجرؤوا بعد على الانتقال بين التفعيلات المختلفة فى البيت الواحد ، فذلك أمر بعيد القربى عن الأذن العربية • ولعل بالكثير فى الجيل السابق كان أكثر من جيلنا جراءة وأشد طموحا •

لقد كتب بالكثير اذن مسرحيته المؤلفة والمترجمة فى أسلوب الشعر الحر لا الشعر المرسل ، وكلا المصطلحين يختلف عن أسلوب الشعر الحديث • فالمصطلحات الثلاثة جدير بأن يفرق بينها ، وأن ترأ الى أصولها •

وبعد ، فهذه اسهامة صغيرة فى عالم بالكثير الغنى الرحيب ، الذى كان – وبحق – رائدا جليلا ، فى المسرح والشعر على السواء •

« المسرح ٢ / ١٩٧٠ »

## كتاب جليل

يبحث مسرحنا العربى الحديث عن اصلاته ، او بالاحرى ،  
يجهد بعض النقاد فى البحث له عن أصالة وجذور ، فيحاولون أن  
يدرسوا السامر وخيال الظل ملتسمين فيها بذورا مسرحية قد تورق  
وتزهر فى مسرحنا المعاصر . بينما يرى بعض النقاد أن مسرحنا  
المعاصر استنابات للمسرح الأوروبى وريث المسرح الاغريقى فى  
أسلوب بناء المسرحية والأوبرا الايطالية فى دار العرض وأسلوب  
التقديم ، وأن كل ما نستطيع أن نقدمه من تدعيم لمسرحنا العربى  
هو أن نتقن أصول هذا المسرح الوافد بأن نحكم بناء مسرحياتنا تبعا  
للقواعد الأسطوية وما تفرع عنها ، وأن نبنى مزيدا من دور العرض  
الخاضعة لهذا النموذج الايطالى الذى أصبح عالميا على الأقل فى  
أوروبا والأمريكتين .

والواقع أن السؤال عن أصول المسرح العربى سؤال محير ،  
وكثيرا ما يتساءل مؤرخو الأدب عن سبب نفور العرب فى عصر  
نهضتهم الفكرية فى ابان ازدهار الحضارة الاسلامية من ترجمة  
المسرح الاغريقى رغم أنهم ترجموا الفلسفة والمنطق ، بل والشعر  
فى بعض الأحيان حتى ليحدثنا أبو الفرج الأصفهاني أن حنين بن

اسحاق المترجم كان يثغنى بشعر الاغارقة فى بغداد ، ويقول ابن رشيقي فى عبارة تكشف عن المامه بالأدب اليونانى القديم « ومن قصائده ( الشعر ) ان اليونانيين انما كانت اشعارهم تقييد العلوم والأشياء الطبيعية والنفسية التى يخشى ذهابها » وهذا مما يدل على معرفته بأن للاغريق اشعارا فى ضبط المعرفة وتقييد المعارف مثل كتاب « الأعمال والأيام » لهزيود وغيره .

ولكن هذا السؤال رغم ذلك سؤال واقف على رأسه ، اذ اننا يجب ان نسأل أولا : لماذا لم ينشأ عند العرب سواء فى جاهليتهم أو فى اسلامهم مسرح ؟ فاذا كان المسرح الاغريقى قد نشأ فى ظل الديانات الوثنية فلقد كانت للعرب وثنية قبل الاسلام ، واذا كان قد نشأ فى ظل ديانات الخصب والجذب ، فقد عرفت هذه الديانات فى سوريا وبين النهرين ، ودارت أساطيرها حول الالهين تموز وادونيس كما يحدثنا السير جيمس فريزر فى كتابه الفصن الذهبى . ومن زار مدينة حلب وقطع الطريق اليها مخترقا السهل السوري لابد انه رأى هذه التربة الحمراء التى كان يقال انها تتكسب حمرتها من دم الاله الميت ادونيس .

ولسنا نطمع عندئذ فى أن يكون للعرب الأقدمين تراث مسرحى كالتراث المسرحى الاغريقى ، ولكننا نطمع أن يكون لهم تراث تشخيصى يحتوى على أى لون من ألوان التشخيص ، ويخرج بالفن عن غنائيه التى عرفها الشعر الجاهلى الى لون من الحوار بين المعانى أو المجردات أو الأشخاص . وقد تكشف لنا النقوش القديمة فى مستقبل الأيام عن شيء من هذا القبيل ، فما زالت الحضارات العربية والسامية القديمة حقلًا بكرًا لم تحرث أرضه بعد بمعاول الكشف والاستطلاع .

على كل حال لم تعد التجربة الاغريقية هى التجربة المسرحية الوحيدة ، التى تعيش فى وجدان المشتغلين بالمسرح ، فكما هاجر

الشرق إلى الغرب بحثاً عن منابع الاستلهام يهاجر الغرب أحياناً إلى الشرق في هذه الأيام ، فيعاد اكتشاف الأديان الآسيوية من جانب أهل الغرب ( وقد رأيت في أمريكا مؤمنين بالبودية ) ، ويعتقد بعض المفكرين مذاهب الهند واليابان والصين القديمة . ومنذ رحلة ماركوبولو إلى بلاط قوبلاي خان حتى الآن اهتزت أسطورة الأوربي المتحضر ازاء الآسيوى الهمجى ، وانتقلت غريزة حب الاستطلاع من سذاجتها الأولى إلى رصانة الدرس ونكساء التأمل .

ولنعد إلى المسرح ، لنقول ان هذا الكتاب الذى أريد أن انبه إليه القارئ عمل عظيم فى هذا المجال . . . الكتاب اسمه « المسرح فى الشرق » ومؤلفه مزييون باروز . . . ومترجمه أحمد رضا ، وهو يتناول المسرح فى الهند وسيلان وبورما وتايلاند وكمبوديا ولاوس والملايو وأندونيسيا والفلبين والصين وتايتام واليابان . وهو لا يتناول هذا المولد الهجين الجديد الذى رأى الحياة بتلاقى المسرح التقليدى فى تلك البلاد مع المسرح الاغريقى - الأوروبى ، بل يتناول المسرح الأصيل فى تلك البقاع ، ويقدم لنا صورة شديدة الاختلاف فى مجملها عن التقليد الاغريقى الأوروبى .

وأول ما يلحظه القارئ هو أن المسرح الآسيوى فى مجمله يقدم لنا ما نستطيع تسميته بالمسرح الشامل ، حيث تتكاثر عناصر الإبداع الفنى كلها لتقدم متعة لحاستى السمع والبصر . فلا بد أن يحتوى هذا المسرح على الشعر والموسيقى والرقص والغناء ، بل والسحر والخدع البصرية ، وكثيراً ما تشمل المتعة حاسة الشم بإطلاق البخور فى أثناء العرض المسرحى .

وقد نذكر عندئذ أن « المسرح الشامل » هو إحدى الصناعات الأخيرة فى المسرح الحديث ، وأن رواه يردونه إلى هذه العروض الآسيوية وبخاصة الهند وسيلان .

ومن الملامح الأخرى للمسرح الآسيوى - فى مجمله - اهتمامه بالتمثيل الإيمائى أو « البانتومايم » . ويستخدم التمثيل الإيمائى بأسلوب جاد رصين لا لاثارة الضحك أو التهريج كما يمارس البانتومايم فى دور اللهو الأوروبية ، وكثيرا ما تنبثق عنه ألوان من التراجيديا . ويفصح البانتومايم مجالا لاستخدام الأقنعة التى تبلغ درجة عالية فى فن النحت .

أن الصورة العامة لفنون المسرح الآسيوى هى أنها تتبع من بهجة الحياة ، وتثير فى نفوس مشاهديه الإحساس بهذه البهجة ، وهى لذلك تتسم بالخيال الطليق . أن القصص التى تدور عليها المسرحيات قد تكون قصصا ساذجة ، وقد يتداخل عالم البشر والآلهة والحوريات والشياطين . لكن ليس هذا هو الفن الذى يبذل المسرح الحديث فى تحقيقه لكثيرا من محاولاته .

وعلى كل حال ، فهذا الكتاب يدفعنا الى السؤال الذى البقيته فى أول الكلام . . . إذا كان جميع الناس يشخصون ويمثلون ، فلماذا لم تمثل أو نشخص ؟ . . .

وإذا كان لنا - كعرب - ماض فى هذا المجال ، فمتى يكشف عنه ؟

« المسرح ٢ / ١٩٧٠ »

## عدو التفاهة

علاقة الكاتب بالقارئ خاصة ، والفنان بالمتلقى عامة ، علاقة غامضة معقدة فيها جوانب من الاستمتاع ، وجوانب من الاقتناع ، وجوانب أخرى من الألفة والمودة •

وهناك من الكتاب والفنانين من يستطيع أن يعقد الصداقة بينه وبين قارئه ، فإذا القارئ يتخيل كاتبه ، ويشخصه ، ويخلع عليه ملامح يرتضيها له ، حتى ولو فصلت بين الكاتب وقارئه سنوات أو قرون من التاريخ •

وأذكر أنني كنت أتحدث مرة مع صديق أديب ، عن شاعري العروبة الكبيرين : أبي الطيب المتنبي ، وأبي العلاء المعري ، وكان من رأى الصديق أن المتنبي أقرب إلى الشاعرية من المعري ، وأن كان المعري أقرب منه إلى الفكر • ولم أرد أن أناقش هذه الحجة التي طالما ردها النقاد القدماء حين كانوا يقولون أن المعري فيلسوف في حين يهبطون بالمتنبي إلى مرتبة الحكمة فحسب ، ذلك لأن رأيي هو أن الفلسفة والحكمة قد يكون فيهما من الشعر بقدر ما في جمال الوردة وعشق الحبيب وصفاء الليل ، وغيرها من

المعانى التفتق على شاعريتها ، ولكنى أردت أن ادخل بالمناقشة  
مدخلا آخر •

فسالت صاحبي :

لو كان صاحبك •• المتنبي والمعري •• ما زالا يعيشان فى  
دنيانا ، فأيهما تود أن تكون له صديقا ، تجلس اليه ، وتسمع عنه ،  
وتماشيه فى طريق ، أو تصاحبه فى رحلة ؟ ••

وسكت صديقى برهة ، ثم مد بصره كأنه يرسم فى خياله  
صورة للشاعر ويحاول أن يستشف من أشعارهما ملامح نفسيتهما ،  
والإنسان العاقل أحرص ما يكون عادة على اختيار الصديق •

أما أنا ، فقد كنت فصلت فى هذه القضية من قبل ، واسترحت  
الى صحبة أبى العلاء من أمد ••

وما ظنك برجل حى وديع ، عيناه مغلقتان ، فهو لا يرى عيوبى  
وسوءاتى ، ولو رآها لاغتفرها لى ، قد أحاط بحكمة الأولين  
والآخرين ، وهو يبذلها للناس دون من أو استعلاء ، ساخر تبدا  
سخريته بنفسه ، فهو أبو العلاء • ولو أنصف الناس لسموه بأبى  
النزول ، ولو كان ملقى بظهر الطريق لكما تلقى الحصة المهملة  
ما اعتنى لاقط بأن يلتقطه كما يقول عن نفسه ، وهو يسخر من  
الناس ، بعد سخريته بنفسه ، ولكنها سخرية المحب المشفق ، الذى  
يدعو الى الخير ما استطاع ، ويذود عن الناس الشر ما واثته  
القدرة وأسعفه الحديث •

أجل ، لو عشت فى زمن أبى العلاء لتمنيت أن أكون صديقه  
الصغير ، الذى يقرب اليه طبق طعامه ، ويقيمه إن قعد ، ويعدل  
وسادته أن اغفى ، وأجرى على الخدمة أن أسمع منه ، وأن يمس  
قلب أبى العلاء روح من السعادة الخفيفة إذا خطرت بباله ، وعرف  
أنى له صديق •

أما المتنبي ، فأننا لا أحب العواصف ، سواء في الطبيعة أو الرجال . ان العاصفة تستهويني بغموضها ووحشتها وتفردتها ، انها تخطف قلبي خفية ، كخطفة الجوع أو الفزع ، ولكنها لا تأمن فيه ولا يأمن قلبي في حلزونها الدوار ، وكل حظ العاصفة مني ان تبهرني بهرة الاعجاب .

لا ! لا ! لا ! لا أستطيع ان أعيش حياتي مع العاصفة .

ولذلك ، فأننا أحب المعري ، وأعجب بالمتنبي .

والحب هو هبة الفنان للقارئ . والفنان الذي يستطيع ان يمد حبل الحب بينه وبين قارئه فنان عظيم . وكما يشكر الانسان اقدار حياته لأنها هدته الى شريكة حياته وأنس روحه . فكذلك يشكر القارئ اقدار حياته لأنه عاش في زمن شاركه فيه فنان عظيم ، ولعل هذا هو ما عناء افلاطون ، حين قال :

« أشكر الله اني ولدت يونانيا لا ببريريا ، حرا لا عبدا رجلا لا امرأة ، ولكني فضلا عن ذلك أشكره لأنى ولدت في زمن سقراط » .

ولكن الفنان العظيم يعيش حياة أوسع من حياة القارئ وطول ، بل لعله لا يعيش حياته الحقيقية الا بعد موته وموت قارئه الذي عاصره . . . عندئذ يسلم من المعاصرة وظلمها . فالمعاصرة قد تعطى الفنان أكثر من حقه ، فيفيض عليه معاصروه ، الذين يلقونه في المهق ، ويوزرونه في بيته ، ويرتبطون به برباط المصلحة أو العمل ، ما يزيد عما يستحق من رصيد الاعجاب ، وقد تعطى الفنان أدنى من حقه ، فيسلبه منافسوه ما يستحق من كلمة طيبة .

ان نداء المعاصرة لا يفرخ تحته الا ظلم الفنان أو ظلم الفن ، ولكن التاريخ حكم عادل محايد ، والكتاب الجيد يعيش حياة جديدة كل يوم يقلب صفحة من صحف التاريخ ، فاذا بالكتاب الخالد جديد في كل شيء وكأن كل كلمة منه عاشت حياة آدمية خالدة .



ويفرح القارئ بهذا اللقاء ، وينتقل ذهنه من الكتاب الى الكاتب ، ويتمنى لو رآه أو صاحبه أو عاش معه . وقليل من الكتاب من يستطيع أن يدفعك الى تعنى لقائه . والأقل منهم من يستطيع أن يدفعك الى أن تتمنى لو طويت القرون القهقرى ، وخلعت عن نفسك رداء عصرك وأسررتك وعملك ، لكي تراه وتجلس معه جلسة الصديق الى الصديق .

لقد قرأ جوته شعر شكسبير بعد أن مات شكسبير بعشرات السنين فأحس أنه اهتدى الى صديق ، ووجد أن من واجبه أن يعرف أصدقاءه بصديقه الجديد ، فأقام حفلا أدبيا وقف فيه يحدث أدياء الألمان عن شكسبير ، قال :

ان اول صفحة قراتها له جعلتني عبدا له ما حييت ، وعندما اتممت المسرحية الأولى من مسرحياته ، كنت مثل أعمى مسته يد سمرية فاضاءت ، فى لحظة ، عينيه . فعلمت وأحسست أكثر من ذى قبل أن وجودى قد امتدت جوانبه الى ما لا نهاية ، وسبحت فى جوهر خالد ، وكأني لم أشعر أن لى يدين ورجلين .

أى شكسبير . . صديقى ! ! لو كنت ما تزال بيننا ما تمنيت العيش الا معك . .

لقد مد جوته يده عبر عشرات السنين ، ليصافح يد شكسبير ، بل لقد أوشك أن يطبع عليها قبلة الولاء .

ويد شكسبير مازالت ممدودة ، بعد أن مات هو ، ومات صديقه جوته ، الذى أصبحت له يد ممدودة هو الآخر ، تستطيع أن تصافحها اذا أردت ، وكم من أيد ممدودة أخرى عبر السنين .

وانا أحب الكثيرين من نوى الأيدي الممدودة ، واعتز بصداقتهم ، وكثيرا ما أسهر فى غرفتي ، مع أحد هؤلاء الأصدقاء .

انهم عندى « ملح الأرض » الذى تحدث عنه السيد المسيح حين قال  
فى موعظة الجبل « انتم ملح الأرض فإذا فسد الملح فبماذا يملح ؟ »  
ويسرنى ايها القارئ ان ادعوك الى مائدتى المتواضعة  
لأعرفك بأصدقائى .

وفى هذا المقال سأعرفك بصديقى انطون بافلوفتش تشيكوف ،  
أو بالأحرى سسأعرفك بأنطون بافلوفتش تشيكوف ، الذى انا  
صديقه .

وهو أعز حصة الى .. من ملح هذه الأرض ...

هذا الرجل النحيل المتوسط الطول ، ذو الشعر الناعم الكثيف  
والجبهة العالية البيضاء ، والعينين الرماديتين ، والملاحم الرقيقة  
الأنثوية ، لولا ذقن بين الفرنسية والروسية ، وشارب كث مسترسل ،  
هو انطون تشيكوف .

له سعلة خفيفة ، تنطق بمرض الصدر ، وهو أكثر احساسا  
بمرضه من المريض العادى ، لأنه كاتب أولا وطبيب ثانيا ، وهو  
حين يداهمه السعال يقول لأصدقائه :

« وليس من المسلى بأية حال ان تعيش ولا غاية لك الا ان  
تموت ! » .

وهو وديع جدا حين يلقي الناس . ابتسامته دائما على  
شفثيه ، ولا تجرى على لسانه كلمة بذينة أو متحذلقة أو شريرة  
وهو يكره البذاءة والشر ، ولكنه لا يطبق التحذلق . ان اتصاف  
المعلمين الذين يلوكون فى قههم عبارات مطاطة مطرقة يضجرونه  
أكثر من أى شىء فى الحياة .. أكثر من المرض ، وهجمة السعال .

زاره ذات مرة أحد المعلمين الريفيين . كان المعلم متهيبا وجلا  
قد حشد على طرف لسانه عشرات الألفاظ الرنانة والجميل الفخمة ،

لكى يكون ذا كفاية للقاء تشيكوف والجلوس اليه ، وما كاد المعلم يجلس الى تشيكوف دقائق ، حتى وجد نفسه يتكلم على سجيته ، وبالأغاظه العادية ، وعندما استأذن المعلم من مضيفه ليتصرف ، ضغط بيديه الاثنتين على يد تشيكوف الصغيرة الجافة بأصابعها النحيلة ، وقال :

« لقد جئت أزورك ، وكأني ذاهب للقاء أحد رؤسائي ارتعش فى داخل ملابسى ، ولكن نفسى كانت كنفس الديك الرومى المبلول . وقد عزمت امرى على أن أريك أنى أساوى شيئا ، أنا أيضا ، ولكنى منصرف الآن ، وكأنى أفارق صديقا طيبا عزيزا يفهم كل شئ ، أشكرك .. أنا أذهب وقد آمنت بفكرة هامة ، وهى أن العظماء أبسط من سائر الناس ، وأكثر فهما ، وهم أقرب إلينا نحن المساكين الفنانين من هؤلاء البشر الذين يشبهون السمك الصغير ، والذين نعيش بينهم كل يوم ... الوداع يا أنطون بافلوفيتش .. لن أنساك أبدا » .

وهو يحب الذين سبقوه فى طريق الفن ، ويحترم الأدباء الكبار كلهم ، وعندما يتحدث عن « تولستوى » تسبح على عينيه ابتسامة شاحبة رقيقة وخجولة معا ، وينخفض صوته كأنه يتحدث عن شئ قابل للكسر .. شئ ينبغى أن يتناوله الانسان فى حرص ، وفى حب .

وهو يعطف على الأدباء الصغار ، ويقرأ مسوداتهم ، وينقحها ويكشف لهم الطريق فى مودة وفهم ...

ولكنه لم يعيش طويلا ، فلقد مات فى الرابعة والأربعين .

وانتمت منه الثقافة التى عاش يحاربها حتى فى جنازته .. أتى نعش الكاتب من منزله الريفى الى موسكو فى عربة نقل خضراء منقوش عليها « أبو جلمبو » بحروف كبيرة ، وكان جمهور ضخم

يقف فى المحطة ، ولكن معظمه تبع نعش الجنرال « كيلر » الذى وصل فى تلك اللحظة من منشوريا ، وهم يتعجبون ويتساءلون : لماذا تشيع الموسيقى العسكرية تشييكوف الى مقبرته ؟ وعندما اكتشفوا خطأهم شرع بعض المتطرفين يضحكون ويهزلون . وتبع نعش تشييكوف مائة شخص لا يزيد .

كان اليوم حارا متريا ، وضابط بوليس يدين يتقدم الموكب ، وورى الفنان الرقيق التراب بعد تلك المظاهرة البعيدة كل البعد من الرقة .

كان جده عبدا أعتقه سيده ، وأبوه بقالا ، ووقف هو فى صباه زمنا خلف واجهة المحل يبيع للناس ، ثم هجر البقالة الى المدرسة ، وظل يتعلم الى ان أصبح طبيبا ، ومريضا بالسل فى أول مراحلها ، فى الوقت نفسه .

واحترف الكتابة الفكاهية المسلية فى الصحف ، لأنه حمل أعباء رعاية أسرته .

وكان قانعا بحياته أو لعل الجذوة كانت خامدة الى ان وصله خطاب من كاتب اسمه جريجوروفتش ، كان صديقا للناقد الكبير بيلنسكى والكاتب العظيم ، قلب روسيا المغلق المغم بالاسرار ، فيدور نستوفيسكى .

رجاه جريجوروفتش فى خطابه الا يبدد موهبته فى الفراغ ، وأن يحترم تلك الموهبة ، وأن يصونها للأعمال الفنية الجادة .

كان ذلك فى ربيع عام ١٨٨٦ ، وعمر تشييكوف ستة وعشرون عاما .

واختلج قلب تشييكوف للخطاب ، ورد على جريجوروفتش بخطاب قال فيه .

« ان خطابك يا منقذى السماوى المحبوب نزل على كانه رسالة من السماء ، لقد تأثرت حتى كنت أبكى » وانى لوانق أن قلبى لن ينساك أبداً • ولست أدرى هل أستحق هذا الخطاب أو لا • ولكنى أعاهدك انى سأحترم موهبتى ، ان كان لدى موهبة • • • »

ولم يقل تشيكوف لجريجوروفتش أن عليه أن يكسب عيش أسرة كبيرة العدد ، وانه يستطيع أن يجوع ولكنه لا يستطيع أن يجيع أسرته •

واسمعه حسن الحظ حين عمل طبيباً باحدى المستشفيات وحصل أخوه الأصغر على وظيفة مدرس ، وفى السنوات الثلاث التى عمل فيها بالطب كتب عديداً من القصص القصيرة ، كان فيها سحر لا يقاوم وفهم للقلب الانسانى لا ينكر ، وسرعان ما التفت اليه النقاد ، وبعد ثلاث سنوات من العمل فى الطب تفرغ للأدب •

كتب ، وهو فى أوج نجاحه خطاباً الى صديقه سوهورين يقول فيه ، وكان عندئذ فى الثامنة والعشرين من عمره :

« كل شتاء وخريف وربيع بل وكل يوم رطب من ايام الصيف ، ينتابنى السعال • ولكنى لا أفزع الا حين أرى الدم • ان هناك شيئاً وحشياً فى منظر الدم وهو يتدفق من فم انسان ، كانه وميض نار ملتهبة • • • »

وفى السنة نفسها مات أخوه الأصغر • بالسل ، انطفاأت حياته كالشمعة كما قال تشيكوف ، دون أن تكف عن تذكيره دقيقة واحدة • بأنها تذوب •

وسافر تشيكوف الى سخالين ، تلك المنطقة التى جعل منها القياصرة منفى وسجناً بغيضاً ، وهناك كتب قصته الرائعة « عبر آء ، وأخذ نفسه بنظام قاس من القراءة والانتاج •

كان العمل هو لذته الكبرى •

وظل يتلقى المجد ، حتى سقطت مسرحيته « النورس » على المسرح ، و « النورس » مسرحية بسيطة ومعقدة فى الوقت ذاته •  
وهى لا تكشف عن نفسها لأول وهلة ، شأن كثير من الأعمال الفنية الكبرى • وكان سقوطها هو أول فشل له ، وهو فى أوج مجده •

والنورس هو ذلك الطائر البحرى الأبيض الرقيق ، الذى ينقر سطح الماء ، ثم مايلبث أن يخلق الى بعيد ، هذا الطائر الرقيق قد يتحطم حين تلفحه موجة عاتية أو قلع مركب عابر •

ونينا زار يشفايا فتاة صغيرة جميلة تعيش على شواطئ بحيرة رائعة الحسن ، فى إحدى المقاطعات الروسية ، وتحلم بمجد المسرح وعظمته ، ويجاورها الكاتب الناشئ كونستانتين تربليف ، الذى يحبها حب الصبى العميق ، وهى تستجيب لهذا الحب بقلبها الغض المتفتح للدفع •

والفتى الصغير يحلم هو الآخر بمجد التأليف وعظمته ، بل هو يحلم أن يبتدع فى الفن وسائل جديدة للتعبير •

وأي شيء لا يحلم به الشباب ؟

وقد كتب كونستانتين مسرحية جديدة غريبة ، غير عادية ، غامضة فى ألفاظها ، وهو ينوى اخراجها فى مشهد طبيعى ، هو البحيرة التى تجاور منزل محبوبته ، وقد عهد الى محبوبته نينا بالدور الأول فيها •

أما أم كونستانتين ، واسمها أركادينا فهى ممثلة ذائعة الشهرة ، قوية الارادة ، انانية ، دائبة السخرية من مسرحية ابنها •  
وحين يأمر الصبى برفع الستار لا تكتم الأم ضحكاتها ، وتدور حوادث المسرحية ، وتسقط سقوطا محققا أمام الجمهور الصغير الذى تجمع لرؤيتها •

ولم يكن فشل المسرحية وحده ما ألم كونستانتين ، الذى فشل من قبل فى دراسته الجامعية ، وهام سنوات فى أرض خاله الشاسعة ، وعانى من سخرية أمه المريرة طيلة صباه ، بل لقد زاد الطين بلة أنه فقد حبيبته التى أيقنت أنه كاتب فاشل لا تستطيع أن ترتبط به فتاة موهوبة مثلها .

ولقد كان يصحب الأم فى رحلتها الى البيت الريفى عشيقها الكاتب المسرحى المشهور « تريجورين » . فوقعت نينا الصغيرة فى حبه بكل اندفاع الحب الأول ، وقساوته ، وهجرت أسرته لتلحق به فى موسكو حيث أمكنها أن تحصل على دور صغير فى إحدى فرقها المسرحية .

وسرعان ما فقدت حب تريجورين لها ، وخاصة بعد أن انجبت منه طفلا ، ومات الطفل .

وتحطمت حياة كونستانتين ، ولكنه ظل يكتب القصص التى أصبحت أكثر حياة وحرارة ، ووجدت قصصه طريقها الى المجلات الكبرى ، وجرب النجاح فى الفن ولكن عمره كله أصبح بلا فرحة بعد أن ضاع حبه الكبير ، وعجز عن نسيانه .

أما نينا ، فلم تستطع أن تقدم خطوة فى فن التمثيل ، وثنتت أن تكون ممثلة فى أحد المسارح المحلية ، وبعد غيبة طويلة زارت مسقط رأسها وهناك التقت بكونستانتين .

وولد فى قلبه أمل صغير ، وهو أن تعود المودة بينه وبين نينا ولكنه أدرك من حديثهما أنها ما زالت تحب تريجورين ، بل أصبح حبها له أشد وحشية وقسوة بعد أن هجرها . وانتصر كونستانتين أمام البحيرة حيث فشلت مسرحيته الأولى ذات مرة .

تلك هى مسرحية تشيكوف الشهيرة « النورس » فيها ملامح

من « هاملت » حين تفتقر العلاقة بينه وبين أمه ، وتلوذ الأم بعمه العشق والزوج ..

وفيها أيضا انكسار الفنان الصغير ، حين لا يستطيع التعزى بنجاح فنه عن خيبة حياته ، وحين ينطوى على نفسه ، ولا يحس بالناس من حوله .

وفيها نموذج الفتاة السلافية الذى خلده تورجنيف من قبل ، ذلك النموذج الذى يحب القسوة ويسترسل فى الأحلام ، ويتصور الحبيب مثالا وبطلا ومنقذا .

وسقطت النورس حيث عرضت أول مرة فى ١٧ من أكتوبر عام ١٨٩٨ سقوطا بشعا ، وكتب تشكوف الى احد أصدقائه « لقد كان المسرح فى تلك الليلة يتنفس كراهية ، وانطلقت بعد الافتتاح استجابة لقوانين الطبيعة بعيدا عن بطرسبرج كأننى قذيفة ، وفى ظنى أنى لو عشت سبعمائة سنة أخرى فلن أكتب للمسرح مرة أخرى ، كفانى ! كفانى ! لقد فشلت فى هذا النوع من الفن » .

ولكن هذا الوعد لم يتحقق ، فقد عاد تشيكوف الى المسرح مرة ثانية .. برغم الحاح الفشل والمرض ، فكتب له « بستان الكرز » و « الشقيقات الثلاث » .

والذين يذكرون تشيكوف كقصاص ، يذكرونه أيضا كمسرحى يقف متميزا الى جوار شكسبير وأبسن وجورج برناردشو .

والعالم كله يحتفل الآن كل عام بميلاد انطون بافلوفتش تشيكوف ، وتخصص المسارح فى انجلترا وأمريكا وروسيا لكى تقدم روائعه ، وفى الصف الأول منها مسرحيته التى فشلت ذات مرة ، فعاد الى بيته ورثته اليمنى تدفق دما ... مسرحية النورس .

كان تشيكوف لا يحب النقد ، وقد قال عنهم ذات مرة :



« النقاد كالذباب الذى يقع على ظهر الخيل ، وعضلات الحصان مشدودة كإوتار الكمان ، وتحط الذبابة فجأة على كفل الحصان ، وتثز وتلدغ ، فيرتعش جلد الحصان المرهق ، ويهز نياله ٠٠ لماذا تثز تلك الذبابة ، لعلها تريد أن تقول للحصان : انسى على قيد الحياة مثلك ٠٠ لقد ظللت أقرأ مقالات عن قصصى طوال خمسة وعشرين عاما ، ولا أستطيع أن أتذكر نقطة واحدة مفيدة فى تلك المقالات » .

وتشيكوف ، الذى كان متواضعا تواضع عذراء ، كما قال جوركى ، يلبس للنقاد فى هذه العبارات جلد قنفذ .

هل هو على حق ؟

ان هناك من المذاهب النقدية ، التى تضع القوانين ، وتصطنع الفلسفات مايفوق الحصر ، بل لعل الأصوب أن تقول ان هناك من المذاهب النقدية بعدد النقاد الذين عاشوا على ظهر هذه الدنيا .

ولكن القارئ هو الناقد الحق ، الناقد الأصل الذى يضع قانونا أعلى من كل القوانين حين يمد يده الى كتاب وراء زجاج مكتبته ، فيقلب بين صفحاته ، وكأنه يخشى ألا يسعفه وقته ، ويتمنى أن ينفرد بهذا الكتاب فى مسائه .

وهذا القارئ قد يحتاج الى من يفسر له العمل الفنى ، ويبيصره بمحاسنه ، ولذلك كان الناقد - فى أحسن حالاته - مجرد مفسر ، فإذا جاوز مرحلة التفسير ، زعم لنفسه ما هو أكثر من حقه ٠٠ أصبح ذبابة من ذباب الخيل .

والدنيا مليئة بالنقاد المتجاوزين لحقوقهم ، ولن أكون واحدا منهم ٠٠ وعلى ظهر تشيكوف دون غيره .

يعز على ذلك ، وهو الذى قطع الطريق على وعلى غيرى من النقاد حين قال :

« لست ليبراليا متحررا ولست محافظا ، لست داعية للتقدم الاجتماعي ، ولست راهبا ، ولست حتى لا مباليا .. انا كاتب » .

وعندما أريد أن أفهم تشيكوف وأحبه ، أسأل نفسي :

ماذا كان هذا الرجل يحب ؟ وماذا كان يكره ؟

هل تعرف الجرادة ؟

إنها ذلك الحيوان الصغير ، الذي يجيد القفز أول ما يجيد ، وأقدامه منشار ، وجناحاه لا يحطان إلا على الخصب ، وحين يحط على النبات الأخضر يجعله قفرا خرابا .

وكم في البشر من جراد ! وكم في النساء من امرأة جرادة !

وتشيكوف يحكى لك قصة واحدة منهن .

حين تزوجت أولجا أيفانوفا أوسيب ديموف كان أهم ما يعينها

أن تبرر لأصدقائها : لم تزوجت هذا الرجل ؟ .

وأصدقاء أولجا كانوا خليطا من الفنانين الكبار في رأيها . فمنهم الرسام الذي ان لم يكن قد وصل إلى الشهرة فإن بدايته تبشر بالمستقبل اللامع ، ومنهم الممثل الذي يعترف الكثيرون بمواهبه الدرامية ، ومنهم مغنى الأوبرا البدين المسرح ، ومنهم عازف الفيولونصيل الذي يستطيع أن يجعل الكمان تبكى ، ومنهم الكاتب القصصي الذي ازدهرت موهبته برغم حداثة سنه .

مؤلاهم أصدقاءها ، أما زوجها فقد كان مجرد طبيب في

أحد المستشفيات المركزية وتعرفت به على سرير مرض أبيها ، حين قضى الليل كله ساهرا بجواره .

أما أولجا نفسها ، فقد كانت فتاة في الثانية والعشرين من

عمرها وأهمها أصدقاءها أنها كانت تستطيع أن تكون فنانة كبيرة .

رسامة أو كاتبة أو ممثلة أو مغنية أويرا لولا انها لا تصبر على التمرين فكانت كثيرا ما تزين حوائط منزلها بلوحاتها • وتذق على البيانو ، وتشارك مع زوار صالونها فى أداء بعض المسرحيات • وكانت تحرص على حضور الحفلات الافتتاحية وعلى زيارة أصدقائها الرسامين فى مراسيمهم • وكانت تلوم زوجها لأنه لا يفهم كثيرا فى الفن ، ولا يعير الموسيقى والرسم اهتمامه ، فيقول لها : انه قد انصرف بكليته الى الطب وعلوم الطبيعة ، ثم يحاول ان يلتمس لنفسه الأعذار ، فى وداعة وبراءة •

وفى مساء الأربعاء دائما كانت أولجا تدعو أصدقاءها الى حفلة عشاء فى منزلها وكان زوجها يصل متأخرا دائما • ولإيقم فى الغرفة الابرة وجيزة ، كأنه يخشى ان يقطع على أولئك الفنانين سبحاتهم الفنية •

خرجت أولجا فى رحلة على الفولجا مع أصدقائها الفنانين ، على ظهر سفينة نهريّة أنيقة ••• كانت تقف على ظهر السفينة وقد وقف بجانبها ريبوفسكى الرسام يخبرها أن كل تلك الظلال السود على صفحة الماء ليست ظلالا ، ولكنها أحلام •• كان يتحدث حديثا غامضا متهدجا فأحست أولجا به رجلا عظيما عبقريا ، بل نفحة من نفحات العناية الالهية •

وطوقها ريبوفسكى بذراعيه ، فالتفتت أولجا مرتاعة وهى تقول « ماذا يكون من أمر زوجى •• ديموف » •

وقال لها ريبوفسكى :

« ما أهمية ديموف الى جانب الفولجا والقمر والحب والجمال » •

وأخذ قلب أولجا يخفق خفقانا سريعا متواصلا ، وحاولت ان

تفكر فى زوجها ، ولكنه بدأ صغيرا تافها الى جانب هذا الرجل العظيم ... ان زوجها ليس فنانا ، انه مجرد طبيب صغير ، وقد نال اكثر من حقه من حنانها وعطفها .

وعاشت اياما مع ريبوفسكى ، سرعان ما ملها بعدها ، وبدا يتشاجران . فعادت الى منزلها ، وهناك وجدت زوجها .

انحدرت اولجا ، بعد عودة ريبوفسكى وهجره لها ، الى درك القوسل اليه ان يعود الى بيتها ، وكانت تذهب اليه فى مرسومه ، فيصدها خائبة ، وتعود الى بيتها لتتكفى على فراشها ، وتبكي ، ويعود الزوج فيجدها فى اسوأ حال ، فيربت على كتفها قائلا : لا تصبى هكذا يا عزيزتى ! ما جدوى ذلك ، لا بد ان تقبلى هذا الامر بكل هدوء ورزاقه ، اذ لا يصح لك ان تظهرى الناس على مكنون اسرارك ، .

لقد كان يعرف ولكنه اكتفى بان يقطع علاقتهما الزوجية ، وينام فى غرفته وحده ، وظل يعاملها كصديق عزيز وقع فى محنة !

عاشت اولجا ذات مساء من مرسوم ريبوفسكى حيث كانت تتلصص على عشيقته الجديدة التى سمعت عنها ، وما كادت تخطو داخل منزلها حتى سمعت صوت ديموف يناديها من مكتبه دون ان يفتح الباب : عزيزتى اولجا .. لا تقتربى منى ، ولكن تعالى امام الباب ، فهذا يكفى ، لقد اصبحت بعدوى الدفتريا فى المستشفى فابعثى لاستدعاء صديقى لكورستليف ..

جاء كورستليف ، وكشف على الزوج ، وكان يتجاهل الزوجة فى غدوه ورواحه . وذات مرة قال لها :

اتعرفين كيف سرت اليه العدوى ، لقد امتص الصديد من شجرة غلام صغير مصاب بالدفتريا ، ولماذا ؟ لمجرد الانسانية ؟ .

وارسل كورستليف فى استدعاء طبيب آخر ، وطبيب ثالث ،  
وازدحم الاطباء وناموا على الأرائك المنتشرة فى الشقة ، وطالت  
لحاهم ، وهم لايفارقون فراش زميلهم •

وجاءها أحدهم بعد أيام ليقول لها انه يحتضر ، ونظرت اليه  
ذاهلة ، فصرخ فيها بصوت حاد تقطعه الزفرات :

« انه يحتضر ، هل تسمعين ؟ انه يحتضر ، لأنه ضحى  
بنفسه ، ما أفدح خسارة العلم فيه ، كان على خلافنا جميعا ، رجلا  
عظيما ، رجلا ممتازا •• اى موهبة •• واى أمل كان يشيعه فينا  
جميعا • ثم أجيش بالبكاء ، وهو يقول : أوسيب ديموف • ياإلهى  
•• ماذا فعلت بنفسك •

وانبعثت أصوات أخرى تبكى وتقول : أوسيب ديموف ••  
يا أمل الانسانية •• لقد كنت طبيبا عظيما ورجلا عظيما ••

وقال آخر •• لم يكد يمضى على رسالتك العلمية التى فتحت  
لنا الآفاق الجديدة الا اسبوعان •• أوه يا ديموف !

ورجعت أولجا بذانكرتها الى كل حياتها معه ، من البداية حتى  
النهاية ، بكل تفاصيلها ، وتحققت فجأة أنه كان فى الحقيقة رجلا  
عظيما وتذكرت موقفه من أبيها ، وموقف زملائه منه ، فأحسست أنهم  
جميعا قد رأوا فيه أحد أقداد المستقبل ، وهى وحدها التى لم تكن  
تعرف •

ودخلت الى غرفة الميت ، وانكبت على فراشه ، وهى تصرخ  
•• كانت تريد أن تبين له ما حدث كان مرجعه الى خطأ فى الفهم ،  
وأن كل شيء لم يضع بعد ، وأنه مازال ممكنا أن تكون الحياة  
جميلة وسعيدة ، وأنها قد فهمت أنه رجل غير عادى ، بل وممتاز  
وعظيم ، وأنها ستكرس لكل حياتها لعبادته ، وستجثو أمامه على  
ركبتيها ، وستشعر أمامه بخوف قدسى •

ولكنه كان قد مات !

أما المرأة الجراة فكانت تبكى ، لأنها عاشت حياتها الى  
جوار رجل عظيم ، وهى لا تدرى •  
ولنسأل أنفسنا :

هل من الواجب أن يكون للعظمة بريق ؟ اليسست العظمة  
الحقيقية هى صدق الانسان مع نفسه ، ذلك الصدق الذى يجعله  
شريفاً ونبيلاً وجسوراً ومضحياً بنفسه الى أبعد الحدود •  
ولكن •• دون أن يتكلم •



ومن قصص تشيكوف الرائعة قصة أخرى من عشرات  
الصفحات ، اسمها العنبر رقم ٦ • وبطلها أيضاً طبيب ، ويشاركه  
فى البطولة مجنون •

والطبيب رجل متوسط السن ، عهد اليه منذ عشرين عاماً  
بالإشراف على أحد المستشفيات الصغيرة فى قرية تبعد عن أقرب  
محطة قطار بعشرات الأميال • والطبيب رجل وديع حى ، قرأ  
لكثيراً ، وتأمل كثيراً حتى استوى فى ذهنه كل شئ ، وهو أيضاً  
وافر الأدب جم الاحتشام حتى أنه ليشفع أوامر لمريضيه وخادمة  
بيته بصيغة الرجاء الودود •

زار الطبيب المستشفى فور تعيينه ، وطاف بعنابر المرضى ،  
حتى انتهى الى العنبر رقم ٦ حيث يرقد مرضى العقل أو المجانين •

كان بين المجانين يهودى قذر الهيئة رث الثياب يخرج فى  
الليل ليستجدى الصدقات ثم يعود الى العنبر ، حيث يستقبله  
الحارس ويستولى على ما عساه أن يجمعه من قطع النقد الصغيرة •  
وكان فيهم رجل عجوز فلاح صامت لا يتكلم •

وكان فيهم أيضا مجنونون شباب ، كان موظفا في الحكومة ،  
وخيل اليه ذات مرة أن الشرطة تطلبه لجريمة لم يرتكبها فمضى في  
الطرقات يؤكد براءته حتى سيق الى العنبر رقم ٦ ، وفي طفولة هذا  
المجنون قصة أخرى ، كان أبوه موظفا هو الآخر . واتهم في جريمة  
اختلاس ، وسيق من البيت الى السجن ، ومن السجن الى سيبيريا ،  
حيث لم يعد يسمع عنه أحد .

كان هذا المجنون الشاب في السنوات القليلة التي عاشها  
خارج العنبر ٦ قارئاً نهماً ، لاتكاد عيناه تستقران على حرف يقرؤه ،  
وهو مع ذلك يلقي بالكتاب تلو الكتاب بعد أن يقلب صفحاته جميعاً ،  
فاحتشدت في ذهنه عشرات الأفكار .

وحين دخل العنبر رقم ٦ كان كل ما يعمل ان يستلقى على  
سريره ، ويتأمل .  
ولنعد الى الطبيب .

لقد دخل الطبيب عنبر ٦ في أول يوم من أيامه بالمستشفى ،  
وطاف بلرضى ، وروع ضميره بالقسوة التي يعيش في ظلها  
المرضى ، ورجا المرضى بصوته الواهن ولهجته المؤدبة أن يصلحوا  
الطعام ويعتنوا بالمرضى ثم خرج .

ولم يحدث شيء ، ومر عشرون عاماً ، ولم يدخل الطبيب  
عنبر ٦ مرة ثانية .

وذات يوم دخله لأن شغبا حدث فيه . وفوجيء بشخصية  
المريض المتأمل ، ودارت بينهما مناقشة ، وكان المريض يتهجم على  
الطبيب ، والطبيب يحاول أن يقنع المريض .

كان الطبيب يقول له :

ان الألم هو شريعة الحياة ، وان الحياة خارج العنبر لا تقا

سواءا عن الحياة داخله ، وان ديوجين الفيلسوف اليونانى حبس نفسه فى برميل حتى يبتعد عن شرور الكون •

وكان المريض يقول له :

انك تتحدث عن الألم ، وانت لا تعرفه •• انك منافق : ولو كان ديوجين الذى تتحدث عنه يعيش فى صقيع روسيا لما استطاع أن يضع نفسه فى برميل •

وعاد الطبيب الى غرفته ، ولكنه فقد سكينه نفسه ، لقد وجد من يبادل الحديث فى هذه المدينة الكابية ، ومن يقارعه الرأى بالرأى والحجة بالحجة •

وفى المساء التالى كان الطبيب يسعى الى العنبر رقم ٦ ويجلس الى جوار المريض •

وتناقشا ، واختلفا ، وتشادا ، وبكى المريض ، وربت عليه الطبيب ثم خرج ••

وتكررت زيارات الطبيب للعنبر رقم ٦ ، وتهامس مساعد الطبيب ، وأعضاء المجلس البلدى للقرية : ان الطبيب قد أصبح مجنوناً •

وصحب موظف البريد الطبيب فى رحلة الى وارسو لكى يستشفى ، والطبيب مستسلم لكل ما يراد به ، فلما عاد أقنعوه بالاستقالة والراحة فى بيته ، ولكنه ظل يزور مريضه الفيلسوف ، أو صديقه الوحيد •

وذات يوم تمت خدعة صغيرة •

ذهب المساعد الذى أصبح طبيب المستشفى بعد استقالة الطبيب الى بيت رئيسه السابق ، ورجاه أن يصحبه لتشخيص حالة خطيرة •



وصحه الطبيب مبتهجا ، وما كاد يصل الى العنبر ٦ حتى البسوه قميص المجانين ، واللقوا به على سرير بجوار صديقه •

ونام الطبيب على السرير هائبا واخذ يتأمل ٠٠ اليست الحياة واحدة داخل العنبر وخارجه ، اليس الألم هو طريقنا الوحيد الى الخلاص •

وحين اظلم الليل احس بالوحشة ، ليته يستطيع ان يخرج لدقائق ثم يعود ، وقام فطرق الباب ورجا الحارس ان يسمح له بالخروج •

وقال له الحارس : ان سيادتك تعلم ان الخروج ممنوع •

قال له الطبيب لابد ان اخرج ٠٠ لابد ان اخرج ، ودق بيديه ٠٠ وعاجله الحارس بلكمة فى فكه ، وبركلة فى بطنه ، فجرى الى فراشه ، وهو يتلوى من الألم •

لقد عرف الألم الحقيقى ، لا ألم الفلاسفة ، الألم الذى يلوى الامعاء ويجعل الدم يفلى فى الدماغ •

وارتمى على سريريه يبكى ، وظل يبكى حتى مات فى الصباح •

• وكان الجنون والموت هما جزاؤه على الصديق •

لقد اراد ان يكون صادقا مع نفسه ، وان تعيش افكاره قدمه الصديق •

وتحمل مصيره باستسلام ٠٠ خلع قميص العقلاء ليدخل فى قميص المجانين ، ولكنه لم يستطع ان يتحمل الهوان •

ان هناك نوعين من الألم : هناك ألم الرجال حين يصارعون الأقدار فتصرعهم ، أو يخاطرون فى الحب والحرب والحياة ، فيهزمون •

وذلك هو الألم الشريف •  
 وهناك ألم الحيوانات • ألم الجسد • ألم الضرب بالعصا  
 والركل بالقدم ، ومهانة النفس وأذلال الروح •  
 هناك ألم عظيم ، وشريف ، وجميل ، وهناك ألم موجه وقاس ،  
 وثاقه •  
 وكان تشيكوف عدوا للألم التافه •  
 وعدوا للتفاهة •••  
 « مدينة الشق والحكمة القاهرة ١٩٧٢ »  
 « أصوات العصر »  
 « مدينة العشق والحكمة »

## المسرح العربى بين الكلمة والحركة

نابت هيئة اليونسكو أن تحتفل فى الثامن والعشرين من مارس فى كل عام بيوم المسرح العالمى ، وأن تعهد الى أحد كبار المسرحيين فى العالم أن يوجه كلمة تفتتح بها ندوات الاحتفال وعروضه وقد عهدت بهذه المهمة فى هذا العام الى « مورييس بيجار » أحد كبار مصممي الباليه ، ايماناً منها بأن فنون الخشبة المسرحية كلها من حركية وقولية تتأزر لكى تكون هذا الجانب الرئيسى من التجربة الفنية الانسانية المتمثلة فى المسرح .

وقد وجه « بيجار » حديثه فى هذا العام وجهة جديدة بالنظر والمناقشة ، فهى تنبع أساساً من أن الفن المسرحى ليس فناً قولياً يعتمد على النص ، ولكنه فن أدائى حركى يعتمد على الممثل . فهو يجعل النص المسرحى مجرد جانب من جوانب التكوين المسرحى ، شأنه شأن الرقص والموسيقى والديكور ، أما جل الاهتمام فيجب أن يوجه الى تدريب الممثل ليكون قادراً على التعبير بجسمه .

وليست هذه الدعوة جديدة ، بل لعل عمرها يمتد الآن الى عشرين عاماً ، ولعلها مظهر من مظاهر الخلاف بين أهل الكلمة المسرحية ، وأهل الخبرة المسرحية ، فالمؤلفون يرون أن المسرح

فن من فنون القول ، ينشر افكارا أو يخلق شخصيات ومواقف ، تدفع بالمتفرج الى التأمل وتثير فيه نوازع الفكر وتزيده بصرا بالحياة من حوله ، وقديما قال ارسطو أن المسرح وسيلة تطهير إذ يثير في نفس المتلقى عاطفتي الخوف والاشفاق فتتطهر نفس المتفرج من أدرانها وشوائبها . وقد جرى التقليد أن يدرس تاريخ المسرح من خلال تاريخ اعلامه من المؤلفين ، فهو يبدأ بالثلاثي الاغريقي اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس ، وتكون وقفاتة عندئذ عند اعلامه على مدى التاريخ حتى نصل الى التجدد المسرحي الذي يعيشه العالم في ظلاله الآن متمثلا في يونسكو وبيكيت وأداموف ، ثم ازابال وجان جينيه وغيرهما من اعلام المسرح الحديث .

وقد دخل المخرج الى حلبة الابداع المسرحي في زمن متأخر ، فقد كان الممثل الأول أو المؤلف عادة يقوم بدور المخرج ، ونحن نعترف ان موليير كان يخرج مسرحياته ، بينما كان شكسبير وممثله الأول بيريج يساهمان في اخراج مسرحيات الشاعر العملاق . ولكن الاخراج المسرحي قد تعقد نوعا ما حين نشأت المدرسة الطبيعية في التأليف والاخراج . فالمدرسة الطبيعية تعنى بالدقة في تصوير الواقع . إذ تقدم المشهد المسرحي كأنه قطعة من الحياة ، وهي قد اكتشفت لنفسها شعارا هو « رفع الحائط الرابع » فكاننا في غرفة ذات أربعة حوائط ، وقد رفع لنا المؤلف بمعونة المخرج أحد هذه الحوائط ، وأرانا مايدور بداخلها . ومن المهم هنا أن نقرر أن معظم مسرحيات المدرسة الطبيعية كانت تدور في هذه الغرف المعلقة إذ اهتمت اهتماما كبيرا بما يسمى « بديراما الاسرة » فعنيت بالعلاقات وصدقها واستوائها في ميزان العقل ، كما حرصت على التجويد في رسم الشخصيات بحيث تبدو كأنها قد خرجت لتوها من الحياة لتعيش على الخشبة . ان المسرح لم يعد خلق حياة منظرية للحياة ، ولكنه أصبح محاكاة لها ، وهذه المحاكاة ليست محاكاة بالمفهوم الارسطي ، ولكنها محاكاة بالمفهوم الحرفي . لهذه الكلمة . . وقد

استوجب هذا الأسلوب فى التأليف أسلوبا مماثلا فى الإخراج ، فلم يعد المخرج يعمد الى الإيحاء كما كان فى قديم الزمان ، حين كان شكسبير يعلق مصباحا فى كف أحد خديم المسرح ، ثم تشسير جولييت الى هذا المصباح قائلة لروميو « لاتقسم على حبى بالفجر » بل لابد عندئذ من إيهام بوجود الفجر من خلال التحكم فى الأضواء والبراعة فى رسم الستائر ، ويحدثنا مؤرخو المسرح أن جوردون كريج أحد أعلام الإخراج الواقعى كان يقدم عرضا مسرحية مرتفعات وزرنج المعنة عن الرواية الشهيرة لاميلى برونتى ، والتي يعرفها رواد المسرح فى كل مكان . وفى أحد المشاهد دخل من يمثل دور هيثكليف بعد ليلة قضاها فى الخارج تحت البرد والصقيع ، وأصر كريج ايثارا للمواقعة أن ينثر على معطف الممثل ورأسه بعضا من ندف الثلج ، فما كاد الممثل يدخل تحت الأضواء حتى ذاب الثلج وتحول الى ماء سال على جسمه ووجهه ، وضحك المنفرجون حين رأوا الممثل يتعلم تحت هذا الماء السيل .

لابد للإخراج الواقعى من مخرج واسع المعرفة بالادوات المسرحية ، قادر على التحكم والتنسيق بين عناصر المعرفة المسرحية المختلفة ولعل هذا هو ما جعل تاريخ المسرح منذ أواخر القرن التاسع عشر ينقسم الى بابين رئيسيين ، باب يدخل منه المؤلفون الاعلام ، وباب يدخل منه كبار المخرجين مثل جوردن كريج وستانسلافسكى وويدهولد وجوفيه وبيتر بروك وجروتوفسكى وغيرهم .

ولقد شهدنا فى السنوات الاخيرة كثيرا من أوجه النزاع بين المخرج والمؤلف . فالمخرج يزعم أنه صاحب العرض المسرحى ، بل ومؤلفه ، بينما يرى المؤلف أن المخرج محقق لأفكاره منفذ لها بوسائله الحرفية والآلية . ولقد شهدنا أيضا مخرجين يعدلون النص المسرحى ليستجيب لتصورهم ومنهجهم .

ولا أريد هنا أن اغط المخرجين حقهم ، فان كثيرين منهم

يتمتعون بسليقة مسرحية مرهفة ناضجة ، ضفلتها تجزية التعامل مع الخشبية المسرحية سنوات طويلة . بل ان كثيرين منهم قد اضافوا اضافات ذات وزن الى النصوص التي تقدموا لاجراجها . ولكن خبرة المخرج وذكاءه سلاح مزدوج . فكثيرا مايرهف هذه الخبرة لكي يعرض امكانياته وموهبته ، ويجر ذلك العرض على النص افكارا أو مواقف . ويصبح مانشهده استعراضا مسرحيا لا عرضا مسرحية تنتمى الى كاتبها وتنهض على كلماته .

وما يقال عن المخرج قد يقال بعضه عن الممثل ، فالممثل ليس آلة صماء ، ولكنه فنان عامر القلب بالاحساس متيقظ العقل بالذكاء والتجربة . ومن هنا فقد اضاف كثير من الممثلين الى ادوارهم ثراء جديدا وعمقا لم يكن يخطر بذهن المؤلف . وفي عصرنا الحديث أصبح الممثل المسرحي المتميز شخصية ثقافية تتمتع بذهن يستوعب تاريخ المسرح الى جانب الامام الطيب بالعلوم الانسانية .

لقد أصبح للمؤلف اذن شريكان في الابداع المسرحي ، هما المخرج والممثل . ويظل هناك شركاء آخرون ربما كان دورهم اقل من هذه الأدوار ، منهم مصمم الديكور وواضع الموسيقى على مشهد راقص . وهؤلاء أيضا فنانون قد يسهم ابداعهم في اثر المسرحية . ويذكر مؤرخو المسرح أن كوكتو حينما قدم مسرحيته « العرض » في عام ١٩١٧ استعان ببيكاسو كمصمم مناظر وبدياجيليف كمصمم رقصات وبسترافنسكي ككاتب موسيقى .

وربما كان كوكتو ، والبيئة الفنية التي أسهمت في تقديم مسرحه ، أول انعطافة الى ما سمي فيما بعد بالمسرح الشامل ، المسرح الذي تحدث عنه موريس بيجار في كلمة ، وان كان قد نسب الفضل فيه لمصمم الرقصات الشهير سيرج دياجيليف ، لا الى الكاتب جان كوكتو . يقول « موريس بيجار » :

« فى بداية هذا القرن ، استطاع سيرج دياجيف - الذى نحفل اليوم بعيدة الموتى - أن يحدث انقلابا فى عالم المسرح بتقديمه لأعمال تجمع بين مشاهير الرسامين والكتاب ومصممي الرقص ومؤلفى الموسيقى فى تجربة مشتركة ، ونحن على نفس الدرب سرنا جميعا ، نتطلع الى هذا المسرح الشامل الجيد ، حيث الغناء يدعو لامتداد الرقص ، وحيث يتبارى النحت مع الفنون المفعمة بالحركة ، وحيث ينشر مارد الوسائل التكنولوجية الزاهنة كله فى عرض كبير » .

ان كلمة بيجار تشير الى أن اسهام الجميع بما فيهم المؤلف انما هو اسهام أقرب الى التساوى ، وما يكاد يمضى فى عباراته حتى نجده يذهب مذهبا بالغ البعد والغرابة ، اذ انه يقول ان معظم هؤلاء المشاركين فى التجربة المسرحية ليسوا عناصر أصيلة فيها ، وان العنصر الاصيل الوحيد هو « الممثل » ان جوهر المسرح هو الممثل ، مادمننا نستطيع أن نستغنى عن كل شيء « . الديكود « . الملابس ، وحتى النص ، كل شيء ماعدا الممثل ، فليكن الممثل عن ان يكون تلك الآلة المتكلمة ، وليقتصر أن حلقات التجمع قديما فى قرانا ، كانت تموج بالغناء والرقص ، وليكن هو نفسه اللغات لجسمه ، والرسام لاتفاعلاته ، والكاهن لقريانه ، وليس الأسلوب الفنى من أجل ان يكونه » .

لقد تبدت أذن ملامح كلمة بيجار « . انها لتقتصر لمسرح الحركة على مسرح الكلمة ، وللارتجال فى الرقص والتوقيع على التخطيط والتصميم « . ان المسرح لم يعد عنده وسيلة لبث الأفكار ، ولكنه أصبح وسيلة يترجم من خلالها الممثل حركة نفسه الداخلية وطموحها » .

لقد اقتربنا كثيرا من عالم المبالغة ، وابتعدنا كثيرا عن عالم المسرح الناطق « . اننا نؤكد ان تعود الى بدايات المسرح حين كان

طلقوسا حركية تصاحب شعائر العبادة ، وكان الانسانية لم تسلب  
من عمرها خمسة وعشرين قرنا من الزمان ، وهى تدخر فى داخل  
هذا الرعاء الابداعى تجريتها ومشكلاتها وطموحها وتطلعاتها ،  
مستعينة بكلمات الشعراء ونظرات المسرحيين •

وأخيرا •• لقد رفع أهل الحرفة المسرحية أصبع الاحتجاج  
فى وجه أهل الكلمة المسرحية ، متذرعين بشعار « المسرح الشامل »  
من البدهى ان كلمة « موريس بيجار » لم تكن لتمر على سطح الحياة  
الفنية مروراً هيناً ، فقد تصدى لها توفيق الحكيم فى كلمة أرفقت  
بكلمة بيجار لتلقى فى احتفال مصر بيوم المسرح العالمى ، واثار  
الحكيم بضعة من التساؤلات •

ان توفيق الحكيم يرى ان شعار المسرح الشامل حين يرفع  
هو علاج لازمة المسرح التجارية بجذب جماهير جديدة اليه قد  
لاستطيع ان تفهم الكلمة ، ولكنها تستطيع ان تحس بالرقص  
والموسيقى وتتذوقها ، خاصة ونحن فى عصر السياحة الكبرى  
بتقدم الطيران ، والسياح جمهور خاص بالمسرح •

وأخيرا يدين توفيق الحكيم هذا الاتجاه الجديد ، اذ انه يرى  
ان للمسرح رسالة خاصة به وحده تتصل بمستوى عقلى وثقافى  
معين ، عليه ان يحافظ عليه مهما يتعرض تضيق نطاق جمهوره ،  
وعليه ان يستعين فى بقاءه بتدعيم الأمة او الدولة كما تدعم ميائل  
ثقافتها وحضاراتها العليا •

واقف الأمر - انطلاقاً من حديث توفيق الحكيم - هو ان  
صيحة المسرح الشامل قد تكون لها أحيانا بعض الجدوى ، حين  
يتآزر الموسيقى ومصمم المناظر والمخرج والممثل وغيرهم على  
تحقيق الكلمة وإبرازها فى أحسن صورة • ولعل تلك المبادرة هى  
ما جعلت من مسرح كوكتو فى زمانه متعة للعقل والعين معا ، أو



مسرح فكر ومسرح فرجة فاكسبت بذلك لونا رفيعا من الشمول .  
اما المضى بالشعار الى أبعد غاياته ، واستبعاد متعة العقل  
هى سبيل متعة العين فهو قضاء على المسرح فى ميدانه الذى استأثر  
به ، وهو ميدان الحوار بين الأشخاص والأفكار .

ولعل من الغريب حقا أن نجد بعض النقاد عندنا يتبنون هذا  
المفهوم للمسرح الشامل ، ويتحدثون عن مسرح الممثل ، أو مسرح  
الارتجال الحركى ، ضاربين الامثلة ببيتر بروك وأجرو توفسكى أو  
غيرهما ، وهم ينسون أن المسرح العربى يتحمل رسالة قد لا يحملها  
غيره من المسارح ، هى رسالة التنوير .

لقد اكتسب المسرح العربى مكانة فى الحياة العربية المعاصرة ،  
حين تصدى لعلاج مشكلاتها ، وارتبطت الكلمة فيه بطموح الجماهير  
أو بالأمها . وسيظل له هذا الدور كأحد الأركان النقية من بناء  
المجتمع العربى المعاصر . أو بالأحرى نرجو أن يظل له هذا  
الدور .

« روزاليوسف ٢٧/٣/١٩٧٢ »

## كان مهرجا

من الشائعات فى الأدب ، كما فى الحياة ، ما يَرزق حظا  
من الزواج حتى يتراحم الحقيقة ، ويلقى عليها ظله ، فى كثير من  
الأحيان •

وأكبر شائعة عرفها الأدب هى أن الشاعر المسرحى العظيم ،  
ونيم شكسبير ، لم يكن هو كاتب تلك المسرحيات الخالدة : هملت  
وماكبث وعطيل والعاصفة ، ويوليوس قيصر أو سواها من  
الكوميديات والدراما الباهرة للشعر •

وأصحاب هذا الرأى يبنونه على ما تواتر فى سيرة شكسبير  
من أنه لم يتلق تعليما منظما ، ولم يؤثر عنه أنه أخلص للدرس أو  
التفلسف ولم يقرأ فى تراث الأقدمين • انه صبى من ستراتفورد  
خرج من بلده اثر حادثة غامضة ، وأن كانت لا تنسب اليه شرفا ،  
ودخل الى المسرح من بابه الخلفى حتى احتل مكان الصدارة على  
خشبته ••

ومن هنا نبتت تلك الشائعة الظالمة ، التى لا تضع الموهبة فى

اعتبارها ولا تلقى بالا للالهام الناضج ، ولا تدرك أن الانسان المفذ ،  
يقاس الناس بعظمته ، ولا يقاس هو بضالة البشر .

والكوميديا القصيرة ، « مهرج من سترااتفورد » للتي سنقدمها  
الآن تتخذ موضوعها من هذه الشائعة . أن لكاتب مسرحيات شكسبير  
ليس هو شكسبير ، ولكنه اكبر رجال عصره ثقافة ، انه السيمور  
فرانسيس بيكون ، الفيلسوف العظيم وعضو مجلس اللوردات  
ومستشار الملكة ، والرجل الذي اجلى أرسطو عن مكانه في تلخيص  
الفكر ، بكتابه الضخم « نوقوم أورجانوم » أو « القانون الجديد » ،  
قانون المنطق والتفكير السليم . .

اننا نعرف بيكون كفيلسوف ، ولكنه كان حين يخلو الى نفسه  
يحن الى الشعر ، وكانت مكانته في الملكة لا تبيح له اتفاق وقته  
في هذا اللهو وتحجبه عن أن يظهر ثمرات قريحته على مسرح ،  
ولذلك فقد دفع بيكون الى هذا الرجل المسمى « وليم شكسبير »  
بمسرحياته لكي يتولى تقديمها .

ومن الحقائق التاريخية التي يجب أن نعرفها قبل أن نقرأ  
هذه المسرحية أن بيكون لم يكن قوى الخلق كما كان قوى العقل .  
فقد اتهم في عام ١٦٢١ بالرشوة . وحوكم أمام مجلس اللوردات  
وكان في ذلك الوقت قد حاز عضويته ، وأصبح يدعى لورد  
« فيرولام » واعترف بجريمته ، وألقى في الحبس لبضعة أيام ، ثم  
خرج بعد أن نال العفو ، ليخلص بقية حياته للفكر والأدب . .

ومن هذه الحقيقة وتلك الشائعة اتخذ السير جون اسكواير ،  
كاتب هذه المسرحية مادته . .

وزمان المسرحية يعد أن هجر شكسبير لندن الى قريته ،  
واشتري فيها ضيعة ، وكف عن التمثيل الا فيما ندر قانعا بحياته  
كأحد ملاك سترااتفورد . . .

ونحن الآن فى غرفة مكتب بيكون ، ترفع الستار ، لنجده جالسا على مكتبه ، يكتب ، وقد استدار ظهره لنا ..  
بيكون وهو يمتصر رأسه :

- قد تمثل على مسرح « جاليرى » فى القصر . على اى حال لا يعرف أحد ائى كاتبها .. اللعنة . انها قطعة جميلة ، ولكنى اظن انها يجب أن ترتفع ... انها تجلو المشهد وتبرزه ، يا الهى .. هذه قطعة جميلة . كم ستكون روعة رنينها ...  
« هؤلاء ممثلونا » ..

« وكما انباتك كانوا كلهم ارواحا وذابوا فى الهواء الناعم ومثل وهم هذه الرؤيا التى لا أساس لها هذه الأبراج المطوقة بالسحب ، والقصور الضخمة والمعابد الصامتة ، وكرة الأرض العظيمة نفسها نعم ، كل ماورثته الأرض ، سوف ينحل مثلما يتلاشى هذا المشهد اللامادى دون أن يترك وراءه اثرا ، فنحن من مادة للأحلام(١) »

« طرقة ، يعود بيكون الى المكتب ! ويخفى المخطوطة ، ويجلس كأنه يكتب ، تدخل الليدى فيرولام » ..  
الليدى : اسفة لمقاطعتك يا عزيزى .. ماذا تكتب ؟ ..  
بيكون : أوه .. احدى مقالاتى ..

الليدى : ولكننى اظن أنك اخبرتنى أنك لن تكتب مقالة بعد الآن . قلت أن مقالاتك كانت تافهة ، وقلت لك عندئذ ، أنك لن تستطيع الامتناع عن الكتابة ..

بيكون : أوه . حسن . هذه ليست مقالة عادية . انها ليست  
(١) مقطع من رواية العاصفة .

واحدة من المقالات الصغيرة التى تدور كلها على الشرف ، أو  
الفضيلة أو الرذيلة ، أو الحقائق .. وهلم جرا ، انها اكثر  
طولا ، واكثر تبحرا . وسوف تدعى . نوفوم أورجانوم ..

الليدى : ماذا ؟ ..

يكون : نوفوم أورجانوم .

الليدى : اذلك بالفرنسية ؟

يكون : لا .. باللاتينية .

الليدى : اود ألا تطلق على مقالاتك هذه العناوين اللاتينية ، ان  
هذا تطاهر منك ، كما اظن . انى واثقة انك تفعل ذلك فقط  
لكى يبدو انك تعرف اللاتينية التى نادرا ما يستطيع احد فهمها  
الآن . وفى الحقيقة انا لا ارى لماذا يجب ان يفهموها .

يكون : ولكن كل المقالة مكتوبة باللاتينية .

الليدى : ماذا ؟ لن اكون قادرة على قراءة كلمة منها .. اذن !

يكون : لست واثقا انك سترغبين فى ذلك . على كل حال ..

الليدى : « مغتاضة » اعتقد انى أستطيع ان افهم أى شىء تكتبه .

يكون : انا آسف يا حبيبتى ، انه لاطراء لى انك ترغبين فى قراءتها .

ساقول لك شيئا : سأخرج طبعة انجليزية ايضا ..

الليدى : وعد !

يكون : نعم . وعد ..

الليدى : ( بعد صمت قصير ) عم تدور المقالة ؟

يكون : اوه .. لا اعلم .. الأشياء على العموم ..

الليدي : هذا جواب ظريف : اتمنى لو علمت كيف تبدو غامضا  
لى بعض الأحيان ..

بيكون : ببيكون : أنا لست غامضا .

الليدي : أنت غامض ، أنت لا تخبرنى بشيء على الإطلاق .

بيكون : هذا فطيع منك تماما يا عزيزتى ! أنا لا أفعل شيئا لا  
تعرفينه ، أنت تعرفين كل ما لدى من أفكار وكل حياتي العامة  
واضحة جدا للمعيان ..

الليدي : أسفة ، يافرنسيس . لم أرد أن أضايكه ، اعترف أنك رجل  
شريف ، ولكنك تحقى عنى بعض الأشياء دون أن تعلم عادة .

بيكون : شكرا ، يا عزيزتى ، أنا أسف جدا ... أعرف أننى  
كثير النسيان أحيانا ، ولكنك تعرفين انى لم أكتف عنك  
شيئا بقصد . ألا تعرفين !

الليدي : طبعاً ، أعرف ، يا عزيزتى والآن ما الأمر الذى جئت من  
أجله ؟ لا أستطيع أن أتذكر ..

بيكون : هذا لا يهم . كان شيئاً بالغ اللطف أن أراك على أى حال .

الليدي : حسن . إذا لم أستطع التذكر ، فأظن أنى كنت سأخرج  
دون أن أخبرك . فأننا ذاهبة الآن لشراء بعض الأشياء ..  
» طريقة على الباب «

بيكون : ادخل .. » يدخل خامس «

الخامس : بالطابق الأسفل رجل يقول أنه يريد أن يرى سيادتكم ..  
بيكون : هل قال اسمه ؟

الخامس : أظن اسمه « شاكسبير » .. يامولاي .

الليدي : من عساه يكون ، يافرنسيس ؟ هل الفصح عما يريد ..

الخادم : قال انه أمر مهم جدا ، يامولاي . قال شيئا عن رؤيته لمولاي بخصوص كلب .

الليدى : كلب ، يافرنسيس ، مؤكد أنك لن تشتري كلبا ؟ أنت تعلم الضيق الذى لقيناه من « بات » ، انقسمت انه لن يكون لنا كلب بعد ذلك .

بيكون : لقد فهم خطأ ، يا أليس ، أنا واثق ، انه لم يستطع أن يسمع ما قاله الرجل . انه أمر آخر . فى الحقيقة أظن أنى أستطيع أن أخمن . أنا واثق تقريبا . نعم . أنا واثق .

الليدى : ولكن هل تعرفه ، يا فرنسيس ؟

بيكون : نعم . أعرف من هو . لدى معاملات عملية معه . ليس الأمر أكبر من ذلك . مجرد استيضاح نقطة غامضة . بلا شك . حسن يا أليس سارك فيما بعد .

الليدى : ولكنى أظن أنى أرغب فى البقاء ، انى فضولية تجاه هذا الرجل .

بيكون : لو كنت فى مكانك لما فعلت ذلك ، لما فعلت حقا ، بالطبع أنا أحب أن تبقى ، ولكن هذا الرجل خشن نوعا .

الليدى : فرنسيس ، اذا عرفت أنك أخفيت شيئا على ، فسامعك ما لا تحبه ، أظن هذا واضحا . . . سأخرج اذا أردت . ولكنى أستطيع أن أخبرك من منظررك أن هناك شيئا غريبا فى الموضوع . سأعود بعد عشر دقائق .

« تخرج الليدى فيرولام . سيكون يتمشى مضطربا جيئة وذهابا ، يدخل الخادم ثانية » .

الخادم : السيد شكسبير . يا مولاي .

« يدخل شكسبير ، نموذج فظ من أبناء ستراتفورد . سكران قليلا ، واضح المداينة . يخرج الخادم » .

يكون : كيف حاله ، يا شكسبير ؟

شكسبير : كيف حاله يا مولاي ، كنت قادما من ستراتفورد ليوم أو يومين ورأيت من المستحب أن آتى لرؤيتك ..

يكون : « بتود » لا شيء سيء ، أوّل ذلك . أمور المزرعة على ما يرام ؟

شكسبير : ليست باللغة السوء . بعض مشاجرات مع الجيران . ولكن ما أردت أن أراك من أجله هو أنني مفلس تماما ، يجب أن أحصل على بعض النقود .

يكون : ولكن يا صديقي الطيب ، هذا مستحيل لقد أخذت مني خمسمائة جنيه منذ ستة أشهر ، وهناك أيضا كل حقوق اومتيازات الروايات ، هذا سنخف ، انى واثق ان لديك من النقود أكثر مما لدى ..

شكسبير : انتبه الى ، يامولاي ، حين أقول انى مفلس ، قانسا مفلس ولدى الآن مركز أحافظ عليه .

يكون : اى مركز ؟

شكسبير : مركز مالك ضيعة « نيوبليس » . ويجب على أن أرى المظاهر ، أن هذا مطلوب منى .

يكون : وكذلك أنا ، على ما أظن ..

شكسبير : أنا أسف جدا ، يا مولاي . ولكنى لا أستطيع أن اتحمل متاعبك ، أن شؤون الانسان الخاصة تعنيه هو أولا . ويجب أن أسالك أن تواجه هذا الأمر مباشرة ، أن على أن أحصل على بعض النقود ..

يكون : هذا شيء لا يعقل ، ولا بنمى واحد .



شكسبير : على أن أحصل على بعض النقود ، النقود • خمسمائة جنيه •

يكون : فى هذه الحالة ، لا أجد فائدة فى إطالة المقابلة ، فانى مستعد تماما لاعطائك المبالغ الدورية التى اعطيها لك ، والمكافأة المعتادة على مسرحية جديدة • ولكنى لا أستطيع أن أكون مستشهدا باصرار دائما كهذه الحال • ولا أريد ذلك ••

شكسبير : ربما تظن اننى شريت كثيرا ••

يكون : حسن • اذا سألتنى هذا السؤال فانى أقول ان هذا قد خطر ببالى ••

شكسبير : حسن • انا لم أشرب ، لم أشرب مايكفى ليجعلنى لا أدرك ماذا أفعل • على أى حال قد جئت من ستراتفورد لبعض النقود •• بعض النقود التى سأحصل عليها • فأذا لم ••

يكون : انت لا تستطيع بهذه البساطة أن تقول ذلك • انت لاتعنى أن تقول ذلك • بعد أن أبقيت أمرك مكتوبا عشرين سنة أو أو يزيد • أنت تنقض اتفاقنا ؟

شكسبير : لا يعينى ما قد أفعله ، أنا أريد خمسمائة جنيه •

يكون : ولكك ببساطة يجب أن تنتظر • اصغ • لقد أنتهيت من مسرحية جديدة • وقد تكون هى آخر ••

شكسبير : آخر مسرحياتك ، هل تلك هى الفكرة ؟ اذن فانا أطلب ألف جنيه ، والا ، فانت تعلم ::

يكون : لم أعن حقيقة انها آخر مسرحياتى • فانا لن أستطيع

التوقف عن الكتابة بالطبع • الشاعر الحقيقي لا يستطيع ،  
ولكن ، انتظر هناك السيد الممثل بوربيج قد يقدمها على المسرح  
« الجلوب » خلال شهرين • سيكون هناك قدر من المال  
لأجلك •• ان اسمها « العاصفة » انها واحدة من أحسن ما  
كتبت ••

شكسبير : عنوان ظريف بهيج ، وهل لها نهاية سعيدة ؟

يكون : نعم لها نهاية سعيدة • لقد استفدت من ملاحظتك التي  
قلتها لى من قبل •• أنت ستنتظر ، ألن تنتظر ؟

شكسبير : حسن • اهبط بالرقم الى خمسمائة جنيه ، يجب أن  
أحصل عليها اليوم ، ( يكون يتراجع بتردد ) ان على أن  
الحق بعربة ستراتفورد سأعطيك خمس دقائق يامولاي •

يكون : ولكن يارجل تعقل قليلا • هذا شيء غريب ، فكر فيما قد  
فعلته من أجلك ، لقد وجدتك صبيبا جاهلا ، فجعلتك رجلا  
غنيا •• مستقبلك مؤمن • ومع ذلك فانت تأتي هنا لتبتز  
نقودا بالتهديد ••

شكسبير : ابتز نقودك •• هذه كلمة غير ظريفة ••

يكون : لم أعن أية اهانة ، ولكن هذا غباء ، اليس كذلك ، ان تقتل  
البطة التي تبض لك ذهبيا ؟ فضلا عن ذلك ••• فماذا  
عن زهوك ؟ وانت تدخل الأجيال القادمة كمؤلف لأعظم الروائع  
التي عرفها العالم • لا يساوى هذا شيئا ؟

شكسبير : أنا لا أعرف شيئا عن هذه الروائع ، ما دمت لا تبدو  
حريصا على أن تعلن نسبتها اليك ••

يكون : أنا لا أستطيع ذلك ببساطة ••

**شكسبير :** نعم . وعليك عندئذ أن تجد شخصاً يستطيع ، وقد وجدتني . وماذا يعنى ذلك إذن ؟ ألا يكلفنى ذلك شيئاً ؟ ان على أن أتحمل لكل مقطوعة من الهذر الذى تكتبه . ماذا عن مثل ذلك الكلام « اكون أو لا اكون » وهل كنت تحب أن يصاح وراءك فى شوارع ستراتفورد « كافر » ؟ ومثل ذلك من الكلمات القذرة ، انى لأعجب كيف لا تخجل من نفسك ! كان على أنا أن ألقى هذا الضجيج . وأنا أستحق جزائى فضع كل هذا الكلام فى غليونك ، إذن واحرقه .

**بيكون :** أنت ، أيها الكلب السفيف ، أنا أرفض ( يذهب ليدق الجرس ) سأجعلك تركل خارجاً من هذا البيت . .

**شكسبير :** حسن جداً ، ياسيدى اللورد فيرولام يا مولاي المستشار، اليوم بعد الظهر ستعرف لندن كلها أنك كتبت هذه المسرحيات، لقد أعطيتك كل فرصة ، أنا أسف ( يتجه نحو الباب ) . .

**بيكون :** بحق السموات ، يا شكسبير ، عد . . . انى أقول لك ، بصراحة ، يارجل ، انى لا أملك هذا المال .

**شكسبير :** ( وهو يشير الى معنى ما ) ابحث عنه إذن . .

**بيكون :** ولكنى لا أستطيع أن أستخرجه من أى مكان على الأرض .  
**شكسبير :** حسن ، أصبحت أكثر تعقلاً فى الكلام . سأقول لك شيئاً . . . لن يهمنى ماذا سيحدث لى ولكنى سأنتظر حتى موعد العربة القادمة الى ستراتفورد ، عدنى ، وأنا سأبقى بوعده . .

**بيكون :** ليس عندى ظل فكرة عما سأفعل ، أنت لا تستطيع أن تتصور كم أنا مفلس الآن . .

**شكسبير :** حسن ( ينظر حوله ) أظن أن بعض هذه الأشياء يساوى

قدرا كبيرا من المال ، ولكن هذا ليس من شأنى ، انى اترك  
لك التفكير فى الوسيلة والطريقة ، يامولاي ، نعمت صباحا .

بيكون : نعمت صباحا ..

شكسبير : نعمت صباحا ، تذكر « سبعمائة وخمسون جنيها » ،  
والا انكشف الأمر كله .

« يخرج شكسبير . يجلس بيكون على مقعد مواجهها الجمهور  
وقد دفن وجهه بين كفيه ، تدخل الليدى فيرولام » .

الليدى : فرانسيس ! !

« بيكون لا يتحرك » .

— فرانسيس ؟ انهض .. ايها الأبله ؟

بيكون : لاتقولى هذا يا اليس ، لا استطيع أن اتحمل ، لاتستطيعين  
أن تتصورى ماذا حدث ، انا انتهيت ..

الليدى : ما هذا الهراء الذى تقوله ؟ انهض .

بيكون : دعينى وحدى ..

الليدى : لن ادعك وحدك ، كيف تفعل هكذا مثل الأطفال ؟

انهض ..

« يبكى » .

الليدى : اوه ، بحق السموات ، انهض ، ايها اللوح الضخم .  
ان عليك أن تفعل شيئا . هذا ما فى الأمر ..

بيكون : لقد تحطمت يا اليس ، اوه لقد جلبت عليك كل هذا ..  
لا استطيع أن اعرف كيف اخبرك .. ( بيكون يقفز واقفا ) .

الليدى : لقد عرفت كل شيء !

بيكون : كيف عرفت ؟ هل نقض ذلك الوحش وعده ؟ هل ذاع الأمر  
فى كل مكان فعلا ؟

الليدى : لقد جوزيت عن كل شيء يا فرانسيس بعد أن عشت  
طول حياتى فى حيرة • لم أتلق صدمة مثل هذه طول حياتى •  
أن أفكر أنى حين كنت أظن طوال هذه السنوات أنى متزوجة  
من محام محترم ، وكان زوجى فى الحق يزوق مسرحيات  
فجة ••

بيكون : اليس ، اليس ، لا أستطيع تحمل ذلك • كيف عرفت ؟  
قولى لى ؟

الليدى : اذا كنت تريد أن تعرف ، فقد كنت أنصت من ثقب  
المفتاح •

بيكون : ( متماسكا ) أوه • شكرا لله على ••• ولكن اليس ماذا  
أستطيع أن أفعل ؟ لا تلغينى الآن ، فيما بعد تستطيعين أن  
تفعلى ذلك كما تشائين • كيف أستطيع أن أخرج من هذا  
المازق ؟ أنا لا أرى مخرجا الا الانتحار • تصورى وجه  
الملك ••

الليدى : لست مزمعة أن أتصور شيئا من هذا القبيل • اذا كان  
هذا الرجل لا يريد أن يخضع ، فما عليك الا أن تجد له  
النقود ، هذا كل ما فى الأمر • كم يطلب منك ؟

بيكون : طلب خمسمائة جنيه •

الليدى : ظننت انه طلب سبعمائة وخمسين •

بيكون : طلب هذا ايضا ، وطلب ألفا ••• ولكنى أستطيع أن أقول  
انه يقبل خمسمائة • ولكنى لا أملك خمسة • اننا غارقون

الى اعناقنا فى الدين • اوه لو كان بامكانى فحسب ان اوفر  
جزءا ، لو لم تكن تكاليف المنزل بهذه الجسامة !

الليدى : هذا صحيح •• الق اللوم على اذن ••

بيكون : يا عزيزتى • لم اعد ذلك • انى مضطرب • ليس هناك  
كائن فى هذه الدنيا يقرضنى خمسمائة جنيه • لقد اقترضت  
حتى غرقت فى الدين وكل انسان يعرف هذا ••

الليدى : فرانسيس !

بيكون : نعم ••

الليدى : اليس هناك قضايا هامة تطرح امامك فى هذه اللحظة ؟  
بيكون : هناك بالطبع ، ودائما امامى قضايا هامة ، وانى لأغبط  
نفسى لانى انظر فيها بالعدل •

الليدى : لاتلق بالا لفضائلك ، يا فرانسيس ، من الأفضل أن تدخل  
فى الموضوع ، هل هناك متقاضون اغنياء فى هذه القضايا ؟

بيكون : اغنياء ••• كيف يستطيعون أن يرفعوا قضاياهم للمحكمة  
ما لم يكونوا اغنياء ••

الليدى : حسن •• يا فرنسيس ••

بيكون : ماذا ، يا اليس ؟

الليدى : انت بالغ البلادة احيانا • اظن اننى سادخل فى الموضوع  
مباشرة • ألم يعرض عليك أحد المتقاضين نقودا ؟

بيكون : اتعنين رشوة ؟

الليدى : اظننى لاحظت مرة • يافرنسيس ، فى احدى مناقشاتك  
المتعة فى كتبك ، انك قلت : ان الوردة « تحت أى اسم

آخر ستعقب بالرائحة نفسها ولكن كما تشاء ، أليست هناك  
اية رشاو ممكنة ، يافرنسيس ؟

بيكون : أليس لا أستطيع ذلك ببساطة .

الليدى : لو نجحت فى اخفاء هذا الجانب المظلم كما نجحت فى  
اخفاء مسرحياتك ، فكُن واثقا من أنك ستتموت فى أوج  
القداسة ، هل هناك متقاض أمامك يستطيع دفع خمسمائة  
جنيه . . .

بيكون : نعم ، ولكن ، أوه يا أليس . .

الليدى : أوه ، دعك من الكلام الفارغ ! ما اسمه ؟

بيكون : أوه ، هناك كثير منهم ، هناك مثلا ذلك الرجل روبنسون ،  
انه يفوح عادة برائحة النقود . ولقد حاول ، رشوتى أمس ،  
وعرضها بلباقة طبعا ، ووقف الأمر عند هذا الحد .

الليدى : ستدبر أن تلقاه غدا خلف المحكمة يافرنسيس ، وستأخذ  
منه خمسمائة جنيه فورا .

بيكون : لا أستطيع أن اتحمل هذه الفعلة .

الليدى : اذا لم تفعل ، فانى أعلن اليك أنك لن ترانى بعد الآن . .  
بيكون : حسن . . حسن يا أليس . ولكنك لا تتصورين كم هو شاق  
كل هذا . .

الليدى : ولا أريد أن أتصور ، غدا تأخذ النقود ( وهى تخرج )  
ومن المستحسن أن تجعلها سبعمائة وخمسين . أستطيع أن  
انتقع ببعض الجنيهاات فى سداد بعض القراير . .  
( تخرج الليدى فيرولام )

بيكون : ( وهو يمشى جيئة وذهابا ) اظن أن هذا مايجب أن

يحدث ، كل شيء يصبح سواء بعد مائة عام ، غدا وغدا وغدا  
تراب قيصر يصبح سداة لبرميل(١) ٠٠ لا لا أظن أن الأمر  
كذلك ٠٠ حسن حسن ٠

أما هذا فهو يوم عطلتى ، ويتبغى الا أضيع الوقت : أظن ان  
من الأفضل أن أنصرف الى هذه المسرحية اللعينة ، لماذا -  
ياش - بدأت كتابة الشعر ٠ الآن لا أعرف كيف سيمكننى أن  
أتوقف - « الا أن يموت ذلك الشبح الأسود » ٠

« سستار »

« مدينة العقيق والحكمة »

« القاهرة ١٩٧٢ »

« أصوات العصر »

---

(١) فى احدى مسرحيات شكسبير ينبئنا أن رأس قيصر قد أصبحت  
سداة لبرميل جعة ٠



## المرأة التي تهرت شكسبير

يختلط حيناً لبعض أعلام الفكر الانساني بالموجدة التي تصل  
أحياناً الى مشارف الكراهية ، وذلك حين نتمنى لو كانوا أفضل  
مما هم خلقا ، أو أغزر انسانية ، أو أشد إيماناً بالتطابق بين الفكر  
والسلوك .

نتمنى مثلاً لو كان أبو نواس أسلم سيرة وأكرم في الحياة  
نهجاً ، أو كان دانتى أبعد عن الحفيظة والحقْد على مخالفيه في  
الرأى ، أو كان ديستوفسكى أقل أقبالا على المقامرة . ولكن  
شكسبير يكاد يفلت من ذلك النطاق كله ، لأننا لا نكاد نعرف عن  
حياته الخاصة أو آرائه الخاصة شيئاً . فنحن حين نطالع سيرته  
إمام سيرة حياة أحد أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة ، الذى يرقى  
بجده وذكائه الى أن يصبح شاعراً مسرحياً مرموقاً فى زمانه ،  
وليست هناك شبهة نقيصة الا ما حكته سجلات قريته « ستراتفورد »  
على نهر « أفون » من أن أبنته الكبرى سجلت بعد تسجيل زواجه  
بخمسة أشهر . وذلك أمر قد نجد له شتى المعاذير .

أما معاصروه فقد حلّوا أنه كان رجلاً حسن العشرة طيب

القلب • فهم لم يحكوا عن بدوات أو سوانح رأى مما ينسب الى  
العابرة • ولا حكا عن انفلات أو تطرف فى السلوك مما ينسب  
الى الشعراء •

ولعل هذا هو ما اغرى كثيرا من النقاد أن ينكروا أن يكون  
الرجل الذى عاش تحت اسم وليم شكسبير ، المؤلف الموثوق به  
لهذه المسرحيات السبع والثلاثين ، وهى المسرحيات التى استوعبت  
خبرة الانسانية وحساسيتها وذكاءها ، بل وشذرات من تاريخها  
القديم أيضا ، وكيف يكون هذا الشخص الذى توشك فصول حياته  
وفصول دراسته المنظمة أيضا أن تكون الیق بنكرة من نكرات البشر ،  
هو جامع عبقرية الانسانية وراويتها العظيم •

ولقد طرح هذا السؤال منذ أواخر القرن الثامن عشر ، ولكن  
امراة أمريكية تعمل بالدرس الأدبى كانت هى أكثر من طرح هذا  
السؤال حماسة ، حتى لقد نذرت للجواب عنه حياتها ، واضاعت  
فى سبيل ذلك أجمل سنوات عمرها ، وتحملت المذلة والفقر والغربة  
راضية قريرة العين ، كان بينها وبين شكسبير ثارا قديما •

لقد حملت هذه المرأة لشكسبير كراهية لا حد لها ، وذلك بعد  
أن قرأتها وقرأت ما حوله بدأب لا حد له أيضا ، وكانت جريرة  
شكسبير عندها هى أن سيرة حياته فائرة طيبة ، بلا نقائص أو  
أخطاء ، فهى إذن تستكثر العظمة على واحد من غمار الناس الا  
أن يكون قد انتحل عظمة سواه •

ولقد كتبت هذه المرأة كتابا فى ألف صفحة كاملة ، تناقش  
فيه قضية شكسبير ، فيه جهد عظيم ، ولكن فيه كراهية عميقة  
أيضا •



كانت الشكوك المصومة حول شكسبير أقدم من هذه المرأة •

فقد توفى شكسبير فى الخامس والعشرين من ابريل عام ١٦١٦ •  
وورى التراب فى قريته ، وعلى شاهد القبر نقشت أبيات أربعة  
اقرب الى الركاكة تقول :

الصديق الطيب لخير يسوع لن يرضى

أن يحفر التراب الثانى هنا

ليبارك الله فيمن يحفظ هذه الأحجار •

ويلعن ذلك الذى يحرك عظامى •

وهذه الأبيات الأربعة هى التى ستثير الشك فى نفس المرأة  
الكارهة فيما بعد ، وستبعتها كأنها مفتاح اللغز •

ولكن لنعد الى بداية الشكوك ••

لم يطبع من مسرحيات شكسبير خلال حياته الا سبع عشرة  
مسرحية ، أما أول طبعة كاملة من مسرحياته فقد صدرت بعد وفاته  
بسبعة أعوام ، وكان الإهداء بقلم اثنين من الممثلين اللذين عرفا  
شكسبير فى حياته ، وقالوا فى ذلك الإهداء انهما يطبعان هذه  
المسرحيات دون طموح الى الكسب الشخصى أو الشهرة للمؤلف ،  
وانما هى وفاء لذلكى صديق ورقيق طيب كما كان « شكسبيرنا » •

ولقد حققت هذه الطبعة – على غير ما توقع ناشراها –  
لشكسبير شهرة واسعة ، ولكنها أثارت الشك أيضا • وكانت  
الشكوك ضئيلة واهنة تثور وتضمحل ، حتى كتب الشاعر الكبير  
صامويل تيلور كولردج فى أوائل القرن التاسع عشر بضع مقالات  
عن شكسبير وملتون •

قال كولردج فى إحدى مقالاته :

« هل يعقل أن تكون أعمال أدبية بهذه القيمة من نتاج رجل

كانت حياته كالحياة التي تنسب الى شكسبير ؟ • هل هناك معجزات في الالعب الرياضية حتى نتصور معجزات في الأدب ؟ هل يختار الله بلهاء لكي ينقلوا الحقيقة الخالدة الى البشر ؟ •

ولعلنا ندرك أن كولردج يشير الى بعض ما نسب الى شكسبير من سرقة غزال من أرض اقطاى في منطقة ميلاده ، وأن كانت هذه القصة لم تثبت قط • ولكن كولردج على أى حال قد بلور الشكوك حول حقيقة الشاعر الكبير •

وبعد ذلك بستة وعشرين عاما ، كان شابا يهوى الأدب ، ويحاول كتابة الروايات ، يخط رواية بعنوان « فينيثيا » فاجرى على لسان احدى شخصياتها هذه العبارة :

« ومن يكون شكسبير ؟ اننا لا نعرف عنه أكثر مما نعرف عن هوميروس ••• هل كتب نصف المسرحيات التي تنسب اليه ؟ هل كتب مسرحية كاملة قط ؟ • اننى لأشك في ذلك » ••

ولم يكن هذا الحوار العابر في رواية حقيقا بأن يروى ويثبت في ذاكرة النقاد ، لولا أن هذا الروائى الشاب « بنجامين دنزرائيلى » أصبح بعد سنوات رئيسا لوزراء انجلترا •

وظلت هذه القضية تثور وتهمد ، وهى لا تتعدى الغمزات والخواطر حتى أعلنت هذه المرأة في عام ١٨٥٢ رأيا متكاملا •

ففى هذا العام كانت أمريكية عانس تعمل بتدريس الأدب تحاضر مستمعيا ، حين أعلنت أن هذه المسرحيات التي تحمل اسم شكسبير قد كتبت سرا بواسطة مجموعة متألفة من عظماء ذلك العصر ، كانت تسمى نحو هدف معين ، وهو بث الأفكار الديمقراطية التي تحارب حق الملوك والملكات في الاستئثار بالسلطة • وتؤيد قضايا الحرية والمساواة والعدل • وأضافت الناقدة أن هؤلاء

العظماء قد سعوا الى نشر افكارهم بصياغتها فى مسرحيات تقبل  
عليها الجماهير . ثم نسبتها بعد ذلك الى ممثل معروف فى زمانه .  
وقالت الأستاذة الناقدة الحادة الطبع ان شكسبير لم يكن الا  
سوقا ، أميا ، سارق غزلان ، اما المؤلفون فهم السيد فرانسيس  
بيكون الفيلسوف العظيم وسير وولتر رالى الشاعر والمؤرخ ،  
والشاعر الكبير ادموند سبنسر . وغيرهم .

وكان اسم هذه السيدة هو « داليا بيكون » . ولا حاجة  
للاشارة الى أنه لا قرابة بينها وبين الفيلسوف الشهير ، وكان  
عمرها حين أعلنت رأيها سبعا وثلاثين سنة ، وكانت كما يصفها  
معاصروها حين ذاك طويلة عميقة العينين ، جذابة الملامح . ولكنها  
حين أنهت صراعها مع شكسبير كانت قد فقدت جاذبيتها وشبابها ،  
وكثيرا من نور عينيها ، فلقد قهرها شكسبير بأن فرض عليها حياة  
الاغتراب والفاقة والوحدة ثمنا لقضيتها ضده .

وحين أعلنت داليا بيكون رأيها استوقف ذلك الرأى المفكر  
الأمريكى « امرسون » ، فطلبت منه أن يرعى رحلتها الى انجلترا ،  
لا لتبحث عن مزيد من اليقين فى الكتب ، بل لتحفر قبر شكسبير ،  
فلا شك أنها ستجد السر لكامنا مستخفيا فيه ، والا فكيف خطت على  
القبر هذه الكلمات ذات الدلالة . .

ليبارك الله فيمن يحفظ هذه الأحجار .

ويلعن ذلك الذى يحرك عظامى .

وأحالها امرسون الى أحد الأثرياء الذين تستهويهم الطرائف ،  
فمنحها نفقة سفرها الى انجلترا ، وأقامتها هناك ستة شهور .  
وأبحرت المعلمة العانس الى انجلترا . وفى قرية شكسبير ألقت  
رحالها ، وغاضت فى سجلات الكنيسة والقرية .  
وتيقنت داليا بيكون من السجلات أن والد شكسبير كان

تاجرا صغيرا وأن زواجه من أن هاتوى كان على عجلة ، وأن  
السجلات تشير إليه بعد ذلك كممثل متقاعد ومالك لبית طيب  
وضيعة فى ستراتفورد . أما وصيته فقد أوصى بسريره لزوجته ،  
وبعض المال لخاصته . دون ذكر لحق فى كتب أو مؤلفات أو خزانة  
تحوى كتب الفلسفة أو التراث القديم كما كان يرد فى وصايا ذلك  
الزمان .

وهنا تدعيت « نظريتها » فى نفسها ، وكانت تجيب على أولئك  
الذين يذكرونها بأن بعض معاصرى شكسبير كتبوا عنه كشاعر  
بحجة واضحة :

« انى أعرف أن هنرى شيتل وفرانسيس ميرز ، بل والناقد  
العظيم بن جونسون قد كتبوا عنه ، وأشادوا بشعره ، ولكنهم لم  
يدرون لم يكتبوا عن الرجل المسمى وليم شكسبير ، بل عن تلك  
المجموعة من العظماء التى كتبت هذه المسرحيات ، واختارت لنفسها  
قناع وليم شكسبير . فلقد كانوا يحبون بعضهم بعضا من خلاله ،  
وكانهم يملنون أنهم يدركون أصول اللعبة التى لا تخفى على أحد من  
المثقفين ، وأن خفيت على الملكة اليزابث ذاتها . والا فانى أرجوكم  
أن تدلونى متى تعلم هذا الشكسبير التاريخ ، ومتى قرأ آثار  
الاغريق ، ومتى تعلم آداب البلاط وتقاليد الفروسية ، ومتى حصل  
على قدر من العلم بالقانون والطب والشئون الحربية ، وكيف يتسنى  
له ذلك كله ، وهو يكتب مسرحيتين كل عام ، وهل وجدتم فى أوراقه  
مخطوطا لأحدى مسرحياته بخطه هو ، وهل وجدتم خطابا لناشر  
أو كاتب زميل أو ناقد أو ممثل ؟ » .

ومتضى المرأة المنفعلة لتقول :

أؤكد لكم أيها السادة أن شكسبير لم يضع طيلة حياته سنان  
القلم على ورقة . . .



ويصلها بعض الأجر عن مقالها ، وتتوقع هي أن تنشر الكتاب متفرقا بعد ذلك ، ولكن المجلة سرعان ما تعذر عن نشر المقال التالي ، متذرة بأنها لا تريد أن تثير غضب قرائها •

ومرت أيامها في لندن ، حتى جاوزت أربع سنوات ، أتمت فيها كتابها في أضيق حال ، وأعسر عيش حتى سنحت لها فرصة ازاحة الأحجار عن قبر شكسبير بحثا وراء سره ، ولكنها حين وقفت أمام القبر وجدها متواطئة مع راعي كنيسة القرية لم تجد الجراءة على المضى في قصدها بل خانتها يداها المرتعدان ، وهمت لنفسها أن الكتاب يكفى لاثبات حجتها ، وهكذا انتصرت عليها لعنة شكسبير •

وصدر الكتاب في أبريل عام ١٨٥٧ بعد واحد وأربعين ومائتي عام من موت شكسبير ، وكان عدد صفحاته يجاوز التسعمائة صفحة ، تدور كلها حول اثبات نظريتها المثيرة •

والكتاب في صفحاته الأولى يبدو كأنه لون من التاريخ السرى لجماعة من المثقفين ممن كانوا قريبى الصلة بالبلاط الانجليزى ، ولكنهم في الوقت ذاته كانوا حريصين على أن ينشروا آراءهم المتحررة ، فاتفقوا على اقامة « مائدة مستديرة » أدبية ، وروا استنجار « شكسبير » الممثل في البلاط الملكى لحمل آرائهم دون خوف من انكشاف أو مؤاخذه •

ويأتى بعد ذلك الجهد العلمى والأدبى المضنى في الكتاب ، وهو تتبع ما ورد في مسرحيات شكسبير من أفكار أو فلسفات أو قيم وردها الى أصولها في كتابات هذه الجماعة ، وخاصة كتابات السير فرانسيس بيكون والسير فيليب سيدنى والشاعر ادmond سبنسر •

### صدى الكتاب :

أثار الكتاب ثائرة دارسى شكسبير من الانجليز • وعده



وثيقة جنون دليا ببيكون • بل وثيقة جنون امريكا التي تمثلها هذه المرأة ، وهاجمته جميع الصحف الأدبية ذات الوزن ، ولعل هذه المرة كانت من المرات القلائل التي لم يساعد فيها هجوم النقاد على الكتاب في انتشاره ، ويبدو أن هجوم النقاد اذا كان جامعاً مانعاً كما حدث في هذه الحال كان صارفاً للجمهور عن النظر في الكتاب المنقود • وهكذا سقط هذا الكتاب في صوت مكتوم تحت أقدام القراء كما قال « هوثرن » •

ولكن سنوات مضت • ووقع الكتاب في بعض الأيدي المتأدبة ، وأثار ومضات من الخيال والفكر ، فلقد قرأه مثلاً مارك توين بعد عشرين سنة من صدوره ، واقتنع بما فيه ، أما الآن فإن الرأي يكاد ينعتقد أن هذه السيدة قد فتحت باباً من الجدل لا يفلق ، وخلقت ما يسمى في علم الأدب « بالمشكلة الشكسبيرية » •

ولكن لعنة شكسبير حلت بها للمرة الثانية بعد صدور كتابها • فلقد كان الجهد الذي بذلته قد قواها ، وكان استقبال النقاد لكتابها قد بدد ما بقي من عزمها وجلدها فانهارت المرأة التي عرفناها قوية الشكيمة باللغة الجدة ، وما لبثت أن فقدت توازنها العقلي ، فاشرف « هوثرن » على نقلها الى إحدى مصحات المجانين ، حتى أدركها أحد أقاربها ، فحملها مرة ثانية الى نيويورك في أبريل عام ١٨٥٨ •

وبعد ذلك بعام واحد ، اسلمت دليا ببيكون الروح ، وقال هوثرن عندما سمع خبر موتها :

« لقد سقطت عليها أحجار قبر شكسبير ، التي حاولت نقضها » •

« البوابة ١٩٧٩/٦ »

« نفيض الفكر »

## مسرشنا المصرى • الى أين ؟ !

اذكر عرضين مسرحيين رايتهما فى الهند ، ولدهشتى كان اقبالى على احدهما ومحبتى له بقدر ما كان الصرافى عن ثاتيهما ، رغم أن هذا العرض الذى انصرفت عنه كانت رؤيته رغبة من الرغبات التى يحول بينها وبينى أن الزمن لا يطيع والقدرة لا تسمح، حتى اذا قدرت لى رؤيته اذ بى القاه ثم افارقه كئيبا خامد النفس •

كان العرض الاول اجتهدا هندية فى اخراج مسرحية اوربية معروفة ، هى مسرحية بيتر فايس المشهورة بجودتها وطول عنوانها « اضطهاد وقتل جان بول مارا كما صورته مرضى مصحة شانتون العقلية • • الخ » التى جرى العرف على اختصار اسمها الى « مارا - صاد » ، وقد كنت قد رايت هذه المسرحية من قبل فى الولايات المتحدة ، وأشهد أن هذا العرض الهندى لها كان بالغ الرهافة والروعة كتمودج للمسرح الشامل الذى تقتضيه طبيعة المسرحية • وكان الى ذلك واضح الذكاء فى اضافته تلك اللمسة الفكاهة الساخرة التى اراد المؤلف أن يخلعها على فصل موجه دام من فصول التاريخ •

كان ذلك هو العرض الأول ، اما العرض الثانى فقد كان

لمسرحية كلاسيكية هندية ، هى مسرحية «شاكونتالا» ، أو « الخاتم المفقود » . للشاعر الهندى القديم « كاليدياسا » وكان المؤدون والمخرج معا حريصين على روح المسرح القديم وضابعه . وقد كنت أعرف هذه المسرحية من قبل ، فهى من المسرحيات الهندية المحظوظة التى ترجمت الى اللغات الاوروبية . بل لقد ترجمت أيضا الى اللغة العربية فى زمن مبكر . اذ ترجمها شعرا وديع البستاني ابن عم البستاني مترجم الالياندة . ولكن هذه الترجمة للأسف تزيدنا بالمسرحية جهلا ، اذ انها تحتاج فى قراءتها الى صحة « لسان العرب » ، فضلا عن شعرها المتقعر الثقيل .

وقد كتب كاليدياسا هذه المسرحية حوالى القرن الرابع الميلادى فعمرها اذن يقل حوالى الف عام عن عمر المسرح الاغريقى . وكتبها باللغة السنسكريتية فى عهد الازدهار العظيم لهذه اللغة كلفة أدبية . ولا شك أن مسرحية كاليدياسا ، وكذلك أختها مسرحية – عربية الصلصال « المنسوبة الى الملك الحكيم «سودراكا» تختلفان عن نمط آخر من المسرح الهندى . فهما ينتميان الى « مسرح الدراما » بينما ينتمى المسرح الهندى فى أوجهه الاخرى الى المسرح الراقص الايمائى . كنت قد قرأت قبل العرض احدى الترجمات الخمس الانجليزية لهذه المسرحية وهى أيضا آخرها ، مع مقدمتها الطويلة . وقصدت المسرح مبتهج النفس . ولكنى ما ليثت فى اثناء العرض أن أحسست أن هناك شيئا ما يحول بينى وبين الاستمتاع بهذا العرض الاصيل فى اخراجه وتقديمه ، الخالى من كل شبهة تقليد للمسرح الاوروبى ، كما اراد مخرجه وممثلوه .

وهنا سألت نفسى ما الذى جرى لذوقنا ، وهل استبعد ذوقنا هذا الأسلوب الاوروبى الدرامى ، الذى انحدر اليانا من اليونان فالرومان فأوروبا وأمريكا . . حتى اننا قد نستمتع بمسرحية لصامويل بيكيت رغم قلة حركتها وبساطة حبكةها ، ثم لا نكاد نعرف

كيف نستمتع بمسرحية شرقية تقليدية تدانيتها فى قلة الحركة وبساطة  
الحبكة ولكن بأسلوب آخر وطبيعة أخرى •

ومن الواضح أن مسرحية « شاكونتالا » مسرحية شعرية ،  
شأن المسرح القديم كله • ولكنى لست أدرى لم خيل الى دائما أن  
الشعر لصيق بالمسرحية وليس عنصرا أصيلا فيها •• وربما كان  
هذا الاحساس راجعا الى أن الشعر لم ينتقل من مرحلة الالتقاء الى  
مرحلة الدراما ، فظل لونا من القصيد •

وفى آخر الأمر ، بل أولا ، فهى قضية أطرحها للنقاش •••  
تزدان به المسرحية ، ولا يشكل فى نهاية الأمر ملمعا من  
ملاحمها •

وعلى كل حال ، فقد كان السؤال الذى سألته لنفسى أشمل  
وأعم من هذا كله •

كان السؤال الذى سألته لنفسى :

– أى السبيلين يختار مسرحنا نحن فى مصر ، هل يختار  
أن يعود باحثا فى أصوله ان كان له أصول ثابتة جديرة بأن يعود  
اليها ، مثل الراجوز وخيال الظل وغيرها ، أم يحاول أن يؤصل  
لقائه بالمسرح الافريقى – الاوروبى ، ويستفيد من مناهجه ودارسه ،  
وثمراته المختلفة ، التى تنتمى جميعها الى أصل واحد قديم •

وهل تكون خارطة المسرح عندنا هى نفس الخارطة الاوروبية،  
التي يبرز قطباها:الكوميديا والتراجيديا ، وبينهما وعلى حواشيها  
يقع الفارس والميلودراما ومسرح الريفيو والدراما والكوميديا  
الموسيقيتان • وغيرها وغيرها من الألوان والأشكال •

أم تكون لنا خارطتنا الخاصة التى تتميز بها المسارح

الكلاسيكية فى الشرق ، حين ينقسم مسرحها الى لونين ، أحدهما مسرح الغناء والرقص ، وثانيهما مسرح التمثيل .

ويدا لى عندئذ أن معظم ما فى مسرحنا المعاصر من غرابة ناتج عن تسلل العنصر الحكائى القديم من التراث اليه . فمعظم مسرحياتنا كثيرة التفاصيل كأنها حكاية تروى لا مسرحية تقدم على خشبة ، ولقما يستطيع المؤلف المصرى المعاصر أن يبلور رؤيته الدرامية فى أحداث قليلة كاشفة ، ذلك لأن العنصر الحكائى بما فيه من اتصاع وتكرار غالب عليه . ومعظم مسرحياتنا المعاصرة - خاصة الكرميدى منها - يغلب عليه طابع التنكيت اللفظى . فضلا عن الطول المزعج والارتجال ، وذلك لغلبة فن المهرج صاحب السهرة على فن الممثل الشريك فى السهرة .

وفى ظنى ، أن مسرحنا المصرى ليس فى حاجة الى التوفيق بين « الاصالة » و « المعاصرة » ، ولكنه فى حاجة الى الجمع بين الكلمتين فى اقنوم جديد هو « أصالة المعاصرة » .

« نالدى المسرح ١٩٧٩/٨ »



## ثانيًا السينما

---

( م - ٢٨ - المسرح والسينما )





## استعراض العنف !

هذا الاستعراض الذي لا هدف له الا العنف ، العنف للعنف كما يقولون ، عنف عضلى لا ينتسب الى الحياة فى اى صورها ، ولا يتجه الا الى ضحية المدارس الذين تستهويهم النزعات السادية . متى يتوقف هذا الاستعراض ؟

لقد أصبحت البندقية فى الفيلم الأمريكى هى التى تحل المشاكل اذا استعصت ، زوج وزوجة وعشيق مثملاً ، والزوج عبيء على الزوجة وعلى الرواية . . . فليقتله العشيق بمسدس أو ببلمة أو بمقص ولتنته الرواية . . . الجثث تتناثر على الشاشة من كل الألوان . . . منود وزنوج وبيض وصقر والأصوات الرهيبة من كل نوع تعصف أو تهدر أو تنطلق أو تعوى وأسماء الأفلام تلمع فيها بالنيون كلمات القتل والقاتل والقَتيل . . . وولد ليقتل ومدفوع للقتل . . . وأحكم أيها الموت فى الناس . . .

وقد غزت الجريمة شاشة التليفزيون أيضاً ، فما أن يهل المساء حتى يجتمع الأطفال أمام الشاشة البيضاء الصغيرة ليشهدوا إبادة الهنود الحمر ومغامرات الأفاكين والسفاحين . . .

ومعذ بضعة أعوام وقف لى دى فورست الأمريكى الذى أدخل تحسينات أساسية على جهاز الراديو مما جعله أداة طيعة لنقل الصوت الى ملايين البشر وقف يقول :

— ماذا صنعتم أيها السادة بطفلى « الراديو » لقد رعيتـه ليكون أداة للثقافة والموسيقى الرفيعة ولكى يرفع المستوى الثقافى للجماهير الأمريكية •

ولكنكم وضعتـم من شأن طفلى ، والصقتم به الحقارة والحطة ، لقد شردتموه فى الطرقات فى مزق من الوقت الضائع وفى أسـمـال من البوجى ووجى ليستجدى المال بالغدر والخديعة ، لقد تسلطت جرائم القتل وأسرارها التافهة على أمواج وجهه بالليل والنهار ، لقد أصيب الأطفال بالعصاب والنورستانيا بتأثير حكاياتكم التى تهدمون بها فراشهم •• ان عمر طفلى ثلاثون سنة ، ولكنه فى هذه السنين الثلاثين — بقضلكم أيها السادة — قد حمل على كتفه من الأخطاء ما تنوء آلاف السنين بحمله ••

ومجلات الجريمة يتوالى صدورها بأسماء مختلفة على غلافها رجل يحمل مسدسا أو امرأة مذعورة أو « كايوى » فى يده كـريـاج يلهب به الوجوه ، وتطرد هذه المجلات غيرها من أنواع الثقافة الحقيقية من أيدي القراء وتنتصر العملة الرديئة على العملة الجيدة فى أسواق العصر الحديث ••

لماذا يتجه المشتغلون بهذه الصناعات فى أمريكا ( السينما والراديو والصحافة ) فى هذا الاتجاه ؟ •• هل لمجرد اللهى والتسلية والاثارة ، هل مجرد هذه الرغبات تبرر أن يلقوا فى أذهان الناس أن الرجل العنيف الذى يقتل دون أن يختلج له جفن هو السوبرمان ، وأن الدم الرخيص •• أرخص من طلقة المسدس أم أن وراء ذلك كله فلسفة منحرفة !

يلوح أولا أن هذه الموضوعات هروب من مراجعة مشاكل الحياة الجدية ، سواء منها العاطفى الذى يملأ قلوب الناس أو مشاكل الخبز والادام ٠٠ فلتتحجج بجرة قلم مشاكل « س » من الناس الذى لا يجد طعاما ، والآخر الذى يحب ولا يستطيع أن يقيم حياة لأن المجتمع يسرق أمنه واطمئنانه ولنتصور أشخاصا عمالقة يقتلون لأدنى هفوة ، ويتمتعون بالمعريات والقصور والنساء والقاب الزعامة وقد تخلصوا من مشاكل البشر العاديين ٠

وثانيا : هذه الأفلام والبرامج تلقى فى أذهان الناس الرجال والنساء والأطفال أن الحياة البشرية رخيصة لا تساوى ثمن طلبة المسدس ٠٠ ماذا إذن لو علقت زنجيا على شجرة ؟ أو أهلكت مليونين من البشر بقبلة فى هيروشيما أو بعثت بالوف الشباب ليموتوا فى أرجاء كوريا دون هدف ؟

وثالثا وأخيرا : الإنسان الذى يقف بأقدامه على رقاب الناس هو بطل العصر ، والعنف هو الحاكم بأمره فى العالم ، والناس جردان أمام القسوة ، ومن لم يكن ذنبا أكلته الذئاب ٠٠ ولتثبت فى ظل هذه الفلسفة الخرقاء فلسفات أكثر تنظيما وإن لم تقل عنها سماجة وحطة ، فتصبح أمريكا فى ظلها سيدة العالم لأنها تملك من الحديد والنار ما لا تملكه الدول الأخرى ، وليحكم فى بعض البلاد - تحت رعاية أمريكا - المغامرون والنصابون أمثال شيانج كائ شيك وسنجمان رى وغيرهم لأن لديهم السلاح الأمريكى ولتزهدهم النزعات الفاشستية من جديد ، وليسد العنصر الأقوى ، وليبعث هتلر وموسولنى فى سراويل الكاوبوى ٠

لقد كان للسينما الأمريكية فى وقت ما بعض الاتجاهات الطيبة ، وقد حفلت شاشتها بالأفلام الاجتماعية أو التاريخية أو الدرامات الحالية المشهورة ، وفى أعقاب الحرب مباشرة اتجهت

بعض الوقت الى انتاج بعض الأفلام التى تدعو الى السلام والتى تعرض الحرب فى صورة منفردة ثم ما لبث هذا الاتجاه أن تدهور تحت ضغط المحاكمات والتهديدات والاتهامات ، وخاصة بعد أن أصبحت كلمة السلام من الكلمات غير المستحبة فى قاموس السياسة الأمريكية ، وبدأت أفلام الجريمة تزدهر متزدة أولاً بأنها تروى الجريمة بالمجتمع ، ثم ما لبثت أن أسفرت عن وجهها ، وأصبحت تعرض مغامرات الجانجستر والعصابات دون أن تحاول ربطها بأي أفق اجتماعي وهكذا خسر الانسان مرفقا هاما من مرافق الثقافة كان جديرا بأن يهبه كثيرا من السعادة والفهم وحسن التقدير ..

والمصيبة أن هذه التيارات تزعم حياتنا وتملأ الجو من حولنا فتتنا ، والأدهى من ذلك أن بعض قاصري الفهم فى بلادنا يحاولون أن يخلقوا فى شرقنا العربى وبخاصة فى مصر تيارات كهذه التيارات .. والراديو المصرى يتردد بين تقديم الرؤية البوليسية أو عدم تقديمها ، لو ترك لبعض الناس الأمر للراديو صراخا وعويلا وطلقات وينادى ، وبعض الأفلام وقد فشلت فى أغلب الأمر تغلو فى إبراز الجريمة وتكاد أن تقع فى هوة « العنف » وهذا كله يمكن محاربته بالوعى والتحذير ، ولكن ماذا نفعل فى سبيل الروايات الأمريكية وقد أصبحت السينما هى سهرة الرجل العادى فى مصر ، وأنا أظن أن واجب الرقابة لا يقتصر على الأخلاق بمعناها الضيق بل لابد أن تكون لها فلسفة فى تقدير الخير والشر ، ومما لا شك فيه أن تعجيد الجريمة من أكبر الشر ..

إن أمريكا لن تحاول أن تغزو شرقنا العربى بجيوشها فقط أو باقتصادها النهم فحسب بل هى تحاول أن تغزونا بهذه الثقافة المجردة الآفلة ..

وواجبنا كما نقف الآن صفا أمام الغزو الأمريكى أن نفرض هذا

الغزو الذى يلبس قناعا من اللهو والتسلية ووجهه كتيب مشوه  
مريض ٠٠

ولندرك أخيرا أن من يواجهون هذه الأدوات هم أنفسهم الذين  
يسيطرون على الابتكارات الكبرى ، هم أيضا الذين يشعلون  
الحروب ٠٠ وأنهم يريدون أن يمزقوا كرامة الإنسان قبل أن يواجهوه  
يوم المعركة الحاسمة ليحارب بعد ذلك بلا كرامة ٠٠

« صباح الخير ١٩/٩/١٩٥٧ »

« رحلة على الورق »

## لا أنام .. القصة .. والفيلم

قصة لا أنام قصة ناجحة ، وتجربة السينما فى لا أنام تجربة جديدة بالالتفات .. هل يستطيع السيناريو أن يلمس الأعماق التى يلمسها السرد القصصى فى الكتابة ، وهل بإمكان فن السينما أن يصل الى مستوى فن الكتابة فى تجسيد الشخصيات والمواقف والانفعالات ..

بداهة يمكننا أن نقول أن لجوء السيناريست فى فيلم لا أنام الى طريقة الراوى ( الناريشن ) ليربط بين المشاهد ويوضح المواقف النفسية دليل عجز ، ولكن فى هذا الراى كثيرا من التجنى .. فالواقع انه كان من العسير أن يستطيع السيناريو أن يلم بكل الدقائق فى نفسية البطلة الا اذا استعان بطريقة « الراوى » ، إذ أن أهم مافى القصة يتم فى داخل نفس البطلة ، والقصة تكتسب عمقها من هذا الجانب .

وهناك فرق آخر بين « لا أنام » ، القصة و « لا أنام » الفيلم ، وهو النهاية .. لقد ترك المؤلف النهاية غامضة كأنه يقول للمقارئ

٠٠ اكمل انت مابدات ، وتخير لنادية ماتريد من مصير ٠ وهذه نهاية روائية معروفة ، أما السينما فقد دأبت دائما على أن تجعل النهاية واضحة ٠٠ ان مشاهد السينما يفضل الا يشترك فى خلق العمل الفنى أو تنميته بعكس القارئ الذى يشارك فى القراءة بدور ايجابى ٠٠

وهنا كان لابد من البحث عن نهاية سينمائية لا انام ، ولمى اعتقادى أن هذه النهاية من أوفق النهايات ، ففيها الانتقام الذى يريده المتفرج ، وفيها رمز التشوه الذى لحق بالبطل والذى لن تبرا منه ٠

أما التمثيل ٠٠ فقد تفوقت فاتن كمادتها ٠٠ وولد عمر الشريف كنجم سينمائى فى أحسن أدواره وأكثرها توفيقا حتى الآن ٠٠ ان عمر موهبة فى التمثيل الخفيف ، وكان يحيى شاهين وهند رستم ومريم فخر الدين موفقين فى أدوارهم ، أما عماد فقد كنت افضل أن يقوم بدوره ممثل آخر أكثر ملاءمة لهذا الدور ٠٠

« صباح الخير ١٩٥٧/١١/٧ »

## السينما في العام الجديد

منحت السينما المصرية في العام الماضي صحوة مفاجئة وكسبت لنفسها روادا جندا نرجو الا نخسرهم في المواسم القادمة ونرجو أيضا أن تكون هذه الصحوة المتتالية بداية ليقظة خاصة طويلة ، تثبت فيها السينما المصرية مقدرتها على التقدم والمسايرة لألوان النشاط الفني الأخرى في مصر .

وكان من أبرز ما تميزت به أفلام هذا الموسم هو اعتماد كبير منها على القصة المطبوعة بعد تحويلها الى قصة سينمائية ، والواقع ان هذه الأفلام المعتمدة أساسا على قصة مكتوبة كانت - من ناحية الايراد - من أكثر الأفلام نجاحا ٠٠ فضلا عن الناحية الفنية ، فان أفلاما مثل لا انام والوسادة الخالية ورد قلبي قد ردت الاعتبار الى السينما المصرية ، وطمأنت كثيرا من المنتجين الى أن في حقل السينما مجالا فسيحا لاستغلال رموس الأموال ٠٠

ان العصر الذي كان المخرج والمنتج وبطلة الفيلم يجلسون فيه لكي يتولوا تركيب قصة سينمائية حافلة بالمفاجآت وهز الوسط والقافية اللفظية قد انقضى الى غير رجعة ، وذلك رغم هذه الأنفاس



الأخيرة التى تلفظها أفلام الاغراء والاثارة واستعراضات الفساتين .

ولكن الشيء الذى يجب أن ينتبه اليه السينمائيون هو أن طريقة السرد القصصية المكتوبة تختلف كثيرا عن السرد فى الفيلم فلا يطلب من السيناريست والمخرج أن ينقل القصة المكتوبة صفحة صفحة لكى يحولها الى لقطات سينمائية . . ان الثثرة قد تكون ميزة لكاتب القصة ، ولكنها فى السيناريو السينمائى شىء سخيىف ممل ، وطريقة بناء القصة السينمائية تختلف اختلافا بينا عن بناء الفيلم . . ولذلك فان القصة الجيدة فى حاجة الى سيناريست متمكن لكى يجعل مثلا عملا سينمائيا فى أحد الأفلام السينمائية الأخيرة المستمدة من قصة مكتوبة لم استطع أن أقاوم شعورى بالممل ازاء هذه الثثرة السينمائية التى لا طائل تحتها . . أصبحت ان القصة كانت فى حاجة الى « اعادة كتابة » تستعمل فيها الاداة السينمائية ، وهى الصورة الجسمة . .

وهكذا فان السينما كفن جماهى يجب أن يتوفر له الى جانب القصة الجيدة التنفيذ الذى يرتفع الى مستوى القصة فى جميع النواحي . . لا فى الاخراج وكتابة السيناريو فحسب . .

والى السينمائيين المصريين أسنوق هذه القصة : حين تصدى فيدور كنج لاجراج قصة تولستوى الحرب والسلام . . أخرجها فى ايطاليا مستعينا بفننيين ايطاليين ، ولما سئل عما دفعه الى ذلك رغم الامكانيات الضخمة التى تتوفر فى هوليوود التى لا يجدها فى استديوهات روما قال :

لكى أكون وإثقا أن جميع الفنانين الذين يتعاونون معى قد قرأوا القصة . .

« صباح الخير ١٩٥٨/١/٩ »

## اعجبني معبود الجماهير ..

الفنان العظيم هو من يتجاوز نفسه دائما الى افاق جديدة .. وهذا هو ما فعله المخرج الأمريكي الأرمنى الأصل « ايليا كازان » فى فيلمه الأخير « وجه فى الزحام » الذى عرض أخيرا فى القاهرة باسم معبود الجماهير ، واستمر عرضه اسبوعا واحدا ، ثم رحل عنها فى هدوء ، فكان القاهرة لم تشهد عملا فنيا رفيعا يجب أن نكلف عنده متأملين ...

الفيلم نقد صارخ للحياة الأمريكية فلقد هاجم الفيلم الرأسمالية الأمريكية وهاجم الطرق الجهتية للتأثير على عقليات المواطنين المعادين بواسطة التلفزيون ووسائل الدعاية الجماعية وكشف القلق والعجز عن التكيف الاجتماعى اللذين يسودان هذا المجتمع المزدهم بالناس ، وكل منهم يدير للأخر ظهره ، ولكنهم ما يكادون يلتفتون على بارقة أمل ، أو فكرة خيرة المظهر ، أو شخص يبدو على ملامحه ما يبعث على الاطمئنان حتى يلتفتوا حول هذا الرجاء الجديد كانه المنقذ والمخلص الذى سيكشف عنهم غمة هذا العصر .

لقد خرج من الحضيض فتى طيب الوجه ، يقول للناس دائما

انه مجرد رجل من الريف ، ويخاطبهم بما يفهمون ، ويتعاطف معهم  
فى مشاكلهم ، فيحدثهم كل صباح على شاشة التلفزيون ، يضحكهم  
بنكتة ويلقى فى قلوبهم البهجة بحكاية طريفة ، فالتفوا حوله ..

وسعى الى هذا الفتى « ابن الشعب » شركات الاعلان  
والمرشحون للمناصب السياسية ، والمستغلون والاحتكاريون ،  
وجعلوا من « ابن الشعب » عدوا للشعب ..

هذا هو الفيلم العظيم الجديد الذى قدمه ايليا كازان الذى قدم  
من قبل « فيفا زاباتا » و « نئاب الميناء » و « الزوجة العذراء » ..  
و « عربة تدعى اللذة » ..

وما زال الفنان العظيم ايليا كازان يتجاوز نفسه ليقدم لنا  
بهذه الاداة الفنية الأمريكية الممتازة ، فن السينما ، اروع وأصدق  
نقد للحياة الأمريكية الحديثة ..

« صباح الخير ١٩٥٨/٤/٢٤ »

## هل هناك مكارثية جديدة ؟

هاجمت الصحف الأمريكية فى الأسبوع الماضى بعض الأفلام الأمريكية الواقعية الممتازة •

والقبت الصحف على هذه الأفلام تبعة جلب الكراهية لأمريكا من بلاد العالم المختلفة •

وكانت قائمة الاتهام تحوى الأفلام الآتية : بذور الشر ، على رصيف الميناء ، ورائحة النجاح الطوة ، وأخيرا وجه فى الزحام •

ان بذور الشر يعبر عن أزمة القيم التى اجتاحت التعليم الأمريكى • فان صبية المدارس الذين لم يبلغوا العشرين بعد يقتلون ويسرقون ويفتصبون ويكونون العصاة ويعتدون على المدرسين ويرقصون فى الفصول على نفقات الجاز •

أما رصيف الميناء ، وهو الفيلم الذى عرض فى القاهرة منذ عامين وقام ببطولته مارلون براندو ، فهو يشرح حالة العمال حين يخضعون لسيطرة رجال النقابات الضالعين مع أصحاب رؤوس الأموال ، وكيف يتخلص الرأسماليون من النقابيين الشرفاء بالقتل والتهديد •

والفيلم الثالث فى القائمة هو فيلم رائحة النجاح الحلوة ، وقد عرض فى سينما قصر النيل منذ شهرين ، واضطلع ببطولته برت لانكستر ، وقصته قصة الصحافة التى تستقل نفوذها فى التهديد والابتزاز ، فهناك فى مدينة ما بأمريكا صحفى ذائع الصيت يكتب عمودا يوميا فى عديد من الصحف ، ويستقل بعض الشبان الضغار لكي يجلبوا له الفضائح التى يستطيع بواسطتها أن يسيطر على ضحاياه .

والفيلم الأخير فى القائمة هو فيلم « وجه فى الزحام » الذى عرض فى القاهرة باسم معبود الجماهير ، والذى قدم لنا فيه مخرجه ايليا كازان شخصية الشاب الرقيق الذى يملك الموهبة التى تقربه من الناس . . انه يقنى ويضحك ، وغناؤه وضبحه يبهج القلوب البسيطة الساذجة . ومن خلال التليفزيون يتكون لذلك الفتى جمهور كبير من المستمعين والمحبين ، يثقفون الكلمة التى تخرج من فيه كأنها صوت نبى . ولكن عصابة من الرأسماليين تسيطر على هذا الفتى الرقيق ، وتوجه اذاعاته لصالحها الخاصة .

هذه الأفلام الأربعة التى احتلت رأس قائمة الاتهام . والتى حاولت بعض الصحف الأمريكية أن ترجع اليها سبب هذه الكراهية التى تبدت فى سوء استقبال نيكسون فى أمريكا الجنوبية وفى الشعور المعادى لأمريكا فى اسيا وأفريقيا .

وهذا سبب غريب يبدو فى سذاجة ما قاله أيزنهاور حين أكد أن أمريكا محسودة من أمم العالم لثرائها وسعة أراضيها وقواتها العسكرية ، تماما مثلما يحسد صبية المدرسة أغنانهم وأحسنهم مظهرا وهندما . فلا شك أن هناك أسبابا أعمق من السببين اللذين أشار اليهما أيزنهاور أو المعلقون السياسيون فى الصحف .

والصحف الأمريكية تؤكد أن الصورة التى يتلقاها المتفرج

عن الحياة الأمريكية من خلال هذه الأفلام صورة كئيبة وداكنة وأن  
المتفرج قد يفهم من هذه الأفلام أن هناك أزمة اقتصادية أو سياسية  
أو مضاربة تجتاح أمريكا ٠٠ فيسبب الظن بالمجتمع الأمريكي ،  
ولا يؤمن بزعامتها للعالم الحر ، ويقدرتها على سحق المعسكر  
المنافس لها في المعركة القاسية ٠

وهذه الصحافة لا تفرق بين النقد والتجريح ، ولا تعرف أن  
مقدرة الأمة على نقد ذاتها هي سبيلها الى التقدم والبناء ٠٠ وأن  
ادراك العيوب وتشخيصها هو الخطوة الأولى في التفكير في العلاج  
وأنه لا ينقد نفسه الا الشخص القوي الذي يؤمن بأن الجذور السليمة  
في بنائه أقوى من الفرع المريض ٠٠

ومنطق الصحف الأمريكية الآن شبيه بمنطق المكارثية ٠٠ حين  
احرقت كتابات الفنانين والأدباء الداعين ، وحين دعت الفنانين الى  
لجان التحقيق لكي تستجوبهم عن افكارهم وأرائهم ، وكان في قائمة  
الاتهام افلام واقعية ممتازة مثل هذه الأفلام الأربعة ٠

« روزاليوسف ١٩٥٨/٦/٢٣ »

## مرحبا أيتها الأحزان

نجاح فرانسواز ساجان ظاهرة أدبية واضحة ، فإن نجاح قصصها يعنى الى حد كبير أنها قد وفقت فى رسم صورة معينة لقطاع واضح من الحياة الاجتماعية فى أوربا هذه الأيام .

وأبرز قصص ساجان هى قصتها الأولى « مرحبا بالأحزان » ، وعمق القصة الحقيقى هو تصويرها لحياة فئة اجتماعية فارغة من أغنياء فرنسا ، هذه الفئة تركز اهتمامها فى الجنس بدون حب ، والحياة بلا قيم اجتماعية ، ويعيش فى جوانب أنفسها الفراغ الواسع المفزع .

وأفراد هذه الفئة لا يستطيعون أن يواجهوا أنفسهم ، وأن يدركوا عمق الهاوية التى يقفون على حافتها إلا إذا اصطدموا بطراز آخر من الناس ، هو ذلك الطراز الذى يحس بالحب ويفهم مغزى الجنس ، وينفر من الفراغ ، ويؤمن بالقيم الاجتماعية .

وعندئذ يتهار تماسك هؤلاء الناس ، ويستسلمون لنوع من الحزن الغامض اليائس .

وفى القصة يلتقى الأب ريمون وابنته سيسيل - وكلاهما

يؤمن باللهو والعبت كفاية للحياة - بأن الجميلة ذات الشخصية التي تؤمن بكرامة العواطف والجنس والحب ، وتقع أن في حب ريمون .. ويتفقان على الزواج ، ولكن سيسيل تدفعها الغيرة على أبيها من زوجته المنتظرة فتدبر مكيدة تفرق بين الحبيين ، وتنتحر أن . وتهوى سيسيل في هوة الحزن ..

والفيلم أجمل وأكثر وضوحا من القصة ، فقد أدرك كاتب قصة الفيلم الملامح الرئيسية للقصة ، ثم أبرزها السيناريست ، ودخلت على القصة الرئيسية بعض الأحداث الجانبية ، وأعيد ترتيب بعض أجزاءها ، وبذلك أعطى المخرج درسا للسينمائيين في كيفية معاملة القصة المكتوبة وتحويلها الى عمل سينمائي .

واستغل المخرج التلوين في الفيلم استغلالا رائعا ، فقد كانت المشاهد المعاصرة تحكى بالأبيض والأسود ، وتحكى المشاهد التي تتذكرها البطلة بالتكنيكولور ، فاذا عرفنا أن أجواء المشاهد التي تتذكرها البطلة كانت مرحلة لوجود شخصية « أن » في نطاق الأحداث أدركنا أن المخرج بهذه الثنائية في تلوين الصورة قد ابتكر شيئا جديدا في التجربة السينمائية .. شيء آخر جديد في الفيلم ، وهو أن المخرج قد استفاد في التقديم وفي كثير من المشاهد بتطور فن الرسم نحو المودرنيزم ، فخلق أسلوبا جديدا يعتمد على الخطوط والمساحات والألوان .

أما الممثلون فإن دافيد نيفين كان رائعا ، وقاسمته هذه الروعة دييوراكير ، أما الوجه الجديد جان سيرج التي رأيناها من قبل في فيلم «جان دارك» الجديد الذي أخذت قصته من مسرحية برنارد شو ، فقد أثبتت هذه الممثلة أنها كسب كبير للشاشة ، وأنا أتنبأ لها بأن تخلف « جاريو » و « برجمان » في أدوارها الدرامية الخالدة .

« روزاليوسف ١٩٥٨/١/٢٧ »



## نجوم العصر

المرأة التي تنظر الى وجهها في المرآة فتجد أنفها أفتس قليلا  
أو عينيها مشروطتين دون تعبير أو عمق ، والرجل الذي يمتد بطنه  
أمامه شبرا ، ويتعب من المشي من بيته الى بيت صديقه في الشارع  
المجاور ، والشاب الذي يرتعد حين يتحدث الى فتاة غريبة ولا يملك  
شئ تذكره السيئما ، كل واحد من هؤلاء في حاجة الى أن يتجاوز  
نفسه الى مثل أعلى \*

ان المرأة في حاجة الى أن تتسنى أنها دميعة ، والرجل في  
حاجة الى أن يتسنى كرشه وأرتباك أنفاسه بعد أدنى مجهود ، والشاب  
المراهق في حاجة الى أن يحقق مئات النزعات والمقابلات الغرامية  
في الحدائق والشوارع الهادئة ... ولكن في الوهم ..

ان كل ذلك يتم في الخيال ، بطريقة في منتهى البساطة واليسر  
وهو أن يمتزج كل منهم بنجم في السينما أو في المسرح ، أو في  
الحياة الاجتماعية ، فالمرأة التي يزعمها أنفها حين تنظر في المرآة  
تتجاوز بهيئتها لتتري وراءه أنف بريجيت باردو \*

وابن الشعب المسكين يضع يده في جيبه فلا يجد قرشا واحدا ،

ولكن يسليه أن اغا خان يبعثر ثراه على مائدة اللعب ، ويفزو كل يوم قلب حسناء ..

ان نجم المسرح والسينما والحياة الاجتماعية هو تعويض عن قصورنا ، هو شهادة الوفاة لآمالنا ورغباتنا المكبوتة ، وهو فى الوقت نفسه حجر الطريق لآخر مدى كنا نستطيع أن نصل اليه لو وانتنا الظروف ..

وفى مجتمعات القرون المتوسطة ، قبل نشوء السينما والصحافة ، كان هناك نجوم ، كان العالم اللامع أو رجل الدين المتفقه أو الغنى الواسع الثراء أو الحاكم الواسع السلطة هو نجم المجتمع ، وقبلهم كانت الآلهة وانصاف الآلهة فى الديانات القديمة هى نجوم المجتمعات . وكانت فينوس هى نجم الجمال وكانت المرأة الدميعة تطرح جمال فينوس على وجهها اذا نظرت الى المرأة ، كان أوليس هو رمز القوة ، وكان الرجل المتعب المريض يحس بدم أوليس فى شرايينه .. أما هذا المجتمع الحديث فنجومه هم نجوم السينما والحياة الاجتماعية الذين تتولى الصحافة العالمية نشر أخبارهم حتى أبق أسرار حياتهم الخاصة ..

لقد اختفى النجم .. العالم أو الراهب .. والحاكم أو الراسمالى ، ليحتل مكانه المثلة أو الممثل والأديب والرياضى ورجل المجتمع والقاتل المحترف .

والعالم أصبح صغيرا جدا الآن ..

لقد اختصرت الصحافة والراديو والسينما كل المسافات والحواجز التى تفصل جزءا من أجزائه عن الآخر ، وانبسط العالم بجباله وبحاره وتضاريسه سطحا واحدا مسكونا بجنس واحد .. هو البشر ..

وتسللت شهرة النجوم الى كل مكان .. لايهم أين كان  
مطلعها ، فان النجم الأمريكى او الفرنسى يصل شعاعه الى اليابان  
او جنوب افريقيا فى لحظة بزوغه ..

وأصبحت النجوم المحلية نجوما عالمية ..

ولما كانت النجوم هى المثل الأعلى ، والمثل الأعلى الحقيقى  
النابع من نفسية الجمهور ، الذى ترقد صورته فى أعماق قلوب  
الناس ، مكسية باللمم والعظم ، نابضة بالدم والعصب ، لا الصورة  
المستمدة من الكتب وتعاليم علم الأخلاق ، فان تتبع نجوم كل عصر  
من العصور يرسم لنا الى أين يتجه هذا العصر ..

فما نجوم عصرنا الحديث ؟ أو بالأحرى ما مثله الأعلى ؟  
من المرأة الكاملة أو الرجل العظيم أو السعيد فى مراة عصرنا ؟  
إن أهم أربعة أسماء شغلت أعمدة الصحافة العالمية مابين  
سنة ١٩٥٠ و ١٩٥٩ هى الأسماء الآتية :

— مارلين مونرو

— جيمس دين

— بريجيت باردو

— فرنسواز ساجان

والنجوم الثلاثة الأول ممثلون ، والنجمة الرابعة مؤلفة .

ولنبدا بدراسة المؤلفة .

إن فرانسواز ساجان هى أشهر فتاة فى العصر الحديث برغم  
أن أحدا لم يسمع عنها قبل عام ١٩٥٣ حين أخرجت المطبعة قصتها  
« مرحبا أيها الحزن » .

نجحت القصة نجاحا ياهرا ويبيع منها ملايين النسخ ،  
وترجمت الى معظم لغات العالم وأخرجت فى السينما .

وكتبت فرانسواز بعد ذلك قصصا طويلة أخرى منها « .  
« ابتسامة ما » و « فى شهر فى سنة » . ولقيت هذه القصص الزواج  
الذى لقيته القصة الأولى .

لم يكن نجاح فرانسواز ساجان مجرد ضربة حظ عمياء . بل  
ان وراءه بلا شك مغزى عميقا ، هو أن هذه القصص الجديدة ذات  
النكهة الطازجة قد وأفقت ذوق العصر ، ولذلك أصبحت مؤلفتها  
أحدى نجومه .

وقصة مرحبا أيها الحزن قصة ساذجة فى حوادثها ، أقرب  
الى حيل التلاميذ الى حكايات الضفاد .

اب طائش أرمل يقيم مع ابنته المراهقة وعشيقتها التى يبذلها  
كلما حلا له ذلك ، وتزورهم امرأة رصينة عاقلة كانت صديقة للأم ،  
فيشاغلها الأب ، ثم يتفان على الزواج ويهجر الأب عشيقته .

وللبنت المراهقة فى ذات الوقت صديق من جيرانهم .

وتتفق العشيق المهجورة والفتاة مع الصديق الشاب على  
إخراج رواية غرامية لاثارة غيرة الأب حين يجد عشيقته مع آخر .

ويعود الأب الى العشيق المهجورة ، وتغضب المرأة الرصينة  
لكرامتها ، فتهرب من بيت المكاييد ، وتلقى حتفها فى الطريق .

وقصة « ابتسامة ما » لاتقل ساذجة عن قصة « مرحبا أيها  
الحزن » . ان دومنيك الفتاة الصغيرة على علاقة ببراتراند زميلها  
فى الجامعة .

وفجأة تلتقى بعمة الرجل الناضج « لوكاس » ، وتستسلم له ،  
ويصحبها معه فى رحلة الى الريفيرا ويستمر نعيمهما أسبوعين .  
ثم يفارقها عائدا الى زوجته الجميلة النكية .

وتعود دومنيك الى صديق جديد شاب يشبه براتراند وان كان  
لا يحمل اسمه .

والقصة الثالثة . . قصة مجموعة من البشر ، ثمانية رجال  
ونساء يتواصلون دون شبع أو رى ، ولا يربط عواطفهم شيء ، وفيهم  
الممثلة والمؤلف ومدير المسرح والطالب الجلف .

ان الحوادث فى روايات ساجان هى آخر ما قد نجد له قيمة  
ما . ان أهم ما فى روايتها هو ماخلف الحوادث .

والمطاردة الغرامية هى موضوع كتب فرانسواز ساجان  
الحقيقى وهى مطاردة فاشلة . فالحب عادة من طرف واحد ،  
والرجل أو المرأة الذى يطارد زميله لا يعنى ذلك حقا ، بل انه  
يفعل ذلك قطعا للوقت ، ودفعا للملل والفراغ .

ان كل أبطال ساجان يتحدثون عن الجنس دون مراة ، ودون  
احتفال أيضا ، كانه ظاهرة طبيعية ، مثل النوم والطعام والنزهة  
فى الحدائق .

فعمد الصفحة الثانية من رواية « ابتسامة ما » تقدم لنا  
فرانسواز عشيقها الصغير برتراند دون مواربة أو خجل .  
وفى مرحبا ايها الحزن اللهجة البسيطة نفسها فى الحديث  
عن الجنس وكذلك فى روايتها الثالثة .

ان الجنس ليس الا وسيلة للتخلص من الضجر .  
وهذا المعنى الغريب هو الذى يخفى وراء كتابات فرانسواز  
ساجان ، نجمة العصر الأولى .

ولكن هل تعبر النجوم الثلاثة الأخرى عن المعنى نفسه .  
أما مارلين مونرو فقد ابتدعت الدعاية الأمريكية لها لقبها  
زفته بها الى العالم وهو . . الأنثى مائة فى المائة .

وحين حاولت مارلين فى أحد أفلامها الأولى أن تمثل بدلا من أن تتعمد الاغراء كتبت أحد مؤرخى السينما الأمريكية كتابا عنوانه « هل يفسد التمثيل مارلين مونرو » ونصحها فى هذا الكتاب أن تظل مغرية بدلا من أن تصبح ممثلة .

ولما تزوجت مارلين مونرو من آرثر ميللر ، وابتدأت تتحدث عن الأدب أو الدراما ، تسابى عمالقة الدعاية الى ترشيح خليفة لها . جين مانسفيلد أو بريجيت باردو .

وأصبحت مارلين مونرو نجمة من المصف الثانى لأنها خرجت عن المدار الذى رسموه لها ، مدار الجنس .

وبزغ عندئذ نجم بريجيت باردو . الفتاة التى لا تفكر ، والتى تدفع كل من يراها الى التفكير فى أشياء غريبة ، ثم ماتت مارلين مونرو منتحرة ، وكأنها لم تستطع التوافق مع الحياة التى أريدت لها .

والنجم الرابع هو جيمس دين .

وقد بزغ هذا النجم سريعا ، ثم هوى فى حادث تصادم . ولبست قتيات القارتين الغربيتين عليه ملابس الحداد ، وأقيمت الحفلات لذكراه وسميت أندية الشباب باسمه .

مات جيمس دين بعد فيلمه الثالث فى حادثه ، حين كان يسير بسرعة مائة وستين كيلو مترا فى الساعة بحثا عن أحاسيس جديدة .

وكان بوجهه الصافى الجذاب ولامحه القلقة ، ويعينيه الحادتين الضاحكتين ، قد عرف أن يصور على الشاشة شقاوة الأولاد المحرومين من الحنان ، والذين فقدوا آباءهم أو أمهاتهم ، فلبسوا الى داخل أنفسهم ، وأبوا أن يزعجوا العالم أو يزعجهم العالم .

أن جيمس دين يعبر عن حالة المجتمع الغربى اعمق مما عبرت عنه النجمات الثلاث • فهو يشير الى سبب المشكلة • انه يشير الى الفراغ ، الى جزع المراهقين حين يفاجأون بدناءات العالم ، فينصرفون عنه ، ثم ما يلبثون أن يفتشوا عن نبع جديد ، دون أن يستمعينوا بنصح أم أو ارشاد أب •

ان الفراغ والجنس هما سحابات سماء هذا العصر •

وكل نجم بزغ لابد أن يكون بزوغه من خلال هذا السحاب •  
لقد سقطت النجوم التقليدية القديمة • تلك المثل العليا التي كانت تمجد العفة وتؤمن بالشرف ، وتحترم روح الانسان •

ولم يجد الانسان الغربى حين هجر هذه المثل العليا مثلاً علياً جديدة ، فأحس بالفراغ فى الروح ، والفراغ فى الجسد ، والفراغ فى الوقت • وازدحموا فى دور السينما وفى المدارس والملاعب والمدائق • وكانت تسليتهم الوحيدة هى أن يرى كل منهم صورته على هيكل الآخر ، ويتعرف عليه عطر جسده •

« صباح الخير ١٩/٢/١٩٥٩ »

« أصوات العصر »

## هل تؤمن بسارتر .. أم زانوك ؟

.. أنا من عشاق مارلين مونرو ..

أولا .. لأنها امرأة جميلة ، ولايكره الجمال الا انسان جاحد .  
وثانيا .. لأنها ممثلة ممتازة ، كما رايتها فى أول افلامها  
الذى ظهرت فيه مع فيكتور ماتبور فى دور فتاة مخبولة العقل ،  
فأدت الدور باتفان وكما رايتها فى آخر افلامها ، الذى ظهرت فيه  
مع لورانس أوليفيه ، عميد الممثلين الانجليز ، فكانت أن تتفوق  
عليه ..

ولكنى ايضا حزين على مارلين مونرو ، لأن السينما الامريكية  
جعلت منها عروسا مزوقة ، كعروسة المولد ، دون حس أو حياة .  
لقد ردت امريكا مارلين مونرو الأصلية الى الله ، وخلفت مارلين  
مونرو أخرى على مزاجها ..

وبشارك ماير وميشيل تود وزانوك وغيرهم من كبار المنتجين  
الامريكيين فى هذه الجريمة ، كبار نقاد السينما الأمريكية ، فقد  
قرأت مرة كتابا لناقذ سينمائى أمريكى معروف ، عنوانه « هل يقصد  
التمثيل مارلين مونرو ؟ » وكانت النظرية التى اهدى اليها المؤلف



النبية ان مارلين امراة مائة فى المائة ، وان كل جهد تبذله فى التمثيل يضيع نسبة مئوية من انوثتها ..

نكرت هذا الكتاب فى هذه الأيام ، وأنا أشهد أحد أفلام الممثلة الجميلة ، وكنت قد قرأت فى نفس الوقت خبرا فى احدى المجلات الفنية عن المغنية الفرنسية « جوليت جريكو » ..

أن « جوليت جريكو » من المؤمنات بفلسفة سارتر ، وهى تعد نفسها من تلاميذه . ولقد كانت ترفض الأدوار التى لا تنسجم مع فلسفة استاذها فى الحرية والمسئولية . وكانت تعتبر دورها الفنى تعبيراً عن موقفها من الحياة ، وحين لم نجم جوليت جريكو استدعاها مستر داريل زانوك الى أمريكا ، وعهد اليها بأدوار جديدة لم تعجب المغنية الوجودية الحسنة ..

ووجدت « جوليت » أن رحلتها ستفشل ، وأن الصحافة الأمريكية لن تسكت عنها ، فاستسلمت لارادة المنتج العملاق .. وقالت جوليت ، وهى توقع عقود أفلامها الجديدة ..

— اما أن يكون الانسان مع سارتر أو مع المستر زانوك ! ..

« روزاليوسف ١٧/٨/١٩٥٩ »

## لماذا يقولون هذا الكلام ؟

كلما سافر مخرج أو ممثل أو مشغل بالسينما الى الخارج ، ثم عاد بعد ذلك الى القاهرة ، كانت أول كلمة يقولها هي ٠٠ ان السينما العربية تقوم بالمعجزات في حدود امكانياتها الضئيلة واستديوماتها المحدودة التجهيز ٠٠

والدافع وراء هذه الكلمة الخالدة هو ان هؤلاء السينمائيين يحسون ان الجمهور لايرضى عن أعمالهم الفنية ، ويدرك انهم يأخذون منه أكثر مما يعطونه ، ويفطن دائما لضعف مداركهم الفنية وضحالة مايقومون به من محاولات ، فيحاولون ان يعتذروا عن ذلك كله بقلة امكانياتهم ، ويعلقون اخطاءهم على هذه الحجة الواهنة ٠٠

ان السينما ليست مجرد استديومات واسعة مجهزة بالآلات ، ولا عدسات حديثة تلتقط بالسينما سكوب والفيستافيزيون والبانوراميك ، ولكنها خلاصة روح وعقل الانسان الذي يقف وراء كل هذه الآلات ٠٠

وتاريخ السينما العالمية يكذب دعوى كل أولئك الذين يرددون هذه

الكلمات : ان افلام شارلى شابلن المصامطة مازالت حتى اليوم . .  
ولكثير من المخرجين العالميين مازالوا يصورون افلامهم بالأبيض  
والأسود فى اطار هادىء دون أن يلقوا بالا لمستحدثات السينما .  
وقد اكتسحت السينما الايطالية الاسواق العالمية بعد الحرب الثانية ،  
رغم قلة امكانياتها ، وحين تغلقلت فى حقل الانتاج السينمائى  
الايطالى رموس الأموال الامريكية ، باستعدادها الضخم ، طردت  
تلك الأموال الطائلة عقل الانسان وروحه من وراء الكاميرا . وانهار  
مجد السينما الايطالية أو أوشك أن ينهار . .

وعندنا هنا ، فى حقل السينما العربية ، كان فيلم  
« العزيمة » قمة من قمم فن السينما العربية ، رغم أن تنفيذه قد  
تم فى حدود امكانيات أكثر ضالة من امكانيات السينمائيين الآن، بينما  
صور بعض المنتجين افلامهم بالسينما سكوب ، وهاجروا أحيانا الى  
أوروبا لكى يلونوا بعض الأفلام ، ومع ذلك فقد كان مصيرها الفشل .

« روزاليوسف ١٩٥٩/٨/٢٤ »

## قصة الرئيس في السينما ..

بعد أيام تعلن نتائج مسابقة تكملة قصة الرئيس ..

والقصة كتب الرئيس صفحاتها الأولى ، وتدور حوادثها حول  
غزوة الإنجليز الفاشلة لبصر ، في عام ١٨٠٧ .. وهزيمتهم الساحقة  
في رشيد ، ثم عودتهم منحورين الى بلادهم ..

وقد قال لى الدكتور عبد القادر القط ، احد أعضاء لجنة  
التحكيم ، ان من بين القصص الفائزة قصصا عالية المستوى ، تتميز  
الى جانب مضمونها الوطنى بالحبكة الفنية ، والبناء الروائى  
والشخصيات المرسومة بدقة وعناية ، ثم اضاف انه يرجو ان تبادر  
السينما العربية الى تقديم احدى هذه القصص فى الموسم القادم ،  
وذلك بعد ان تعلن نتائج المسابقة ..

وانا اضمم رأى الى رأى الدكتور الناقد ، وأرجو ان يفتن  
السينمائيون منذ الآن الى هذا الميدان القصصى الجديد الذى  
تفتح له هذه المسابقة ، وان يبادروا هم الى اختيار قصص  
انتصارات أخرى ، بجانب قصة الرئيس والى معالجة هذه القصص  
سينمائيا ، وتاريخنا حافل بأمثال هذه القصص ، من اندحار

الفرنسيين فى المنصورة ، واسر لويس التاسع ، حتى انتصارنا  
فى العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ..

ان فى هذه القصص مجالا للخروج من دائرة التفاهة التى  
تنحدر اليها قصص معظم افلامنا ، وقضاء على حمى الاقتباس  
والنقل التى اصاب بها كثير من فنانينا ، هى الى جانب ذلك طريقة  
جديدة لكتابة تاريخنا ، باوضح لغة عصرية ، يفهمها الجميع ،  
ويحس بها الجميع ، وهى لغة الفيلم ..

ان السينما قد كتبت بلغتها فى السنوات القصيرة من عمرها  
تاريخ كل الحركات والحروب الكبرى .. كتبت تاريخ المسيحية فى  
الرداء والمصارعون ، وكتبت تاريخ اليهودية فى الوصايا العشر ،  
وكتبت تاريخ الحربين العالميتين الاخيرتين ، وتاريخ الحرب الأهلية  
والأمريكية وبناء أمريكا ، وتاريخ الحرب بين روسيا ونازيون ..  
ومن الواجب علينا ان نكتب نحن أيضا تاريخنا باللغة الجديدة ، قبل  
ان تشوهه السينما الأمريكية وغيرها ..

ولكن ليس معنى هذا ان نقدم افلاما تسجيلية عن تاريخنا ..  
افلاما باردة بلا روح ، بل علينا ان نفتش عن الجوهر الانسانى  
الذى يخاطب القلوب فى كل حقبة من هذا التاريخ ..

وقصة انتصارنا فى رشيد قصة انسانية .. انها قصة مقاومة  
التجار والفلاحين والصيادين لأول عملية قرصنة مسلحة توجهها  
انجلترا لنا .. فى تاريخنا الحديث ..

« روزاليوسف ١٩٥٩/٩/٧ »

## سينما توغراف عباس

تاريخ السينما تاريخ قصير ، ولكنه حافل ..

فمنذ خمسين عاما ، كان فيلم السينما عبارة عن مجموعة من الصور المتحركة البطيئة ، لا يستغرق عرضها أكثر من ٥ دقائق ، وكانت هذه الصور تسجل أحيانا منظرا خلويا أو مشهدا فكاهيا صامتا أو العابا سحرية ، دون قصة أو سيناريو مكتوب ، ثم نطقت السينما ، وتقدمت الصناعة ، وصلنا الى المستوى الذى يستطيع فيه الفيلم ان يقدم لنا التسلية والمتعة والثقافة فى بناء فنى مترابط ، يعمل فى تقديمه عشرات الفنانين ..

وهذا اعلان نشر فى الاهرام منذ خمسين سنة عن عرض سينمائى :

« تعرض سينما توغراف عباس خلال هذا الأسبوع أجمل المناظر والطفها مثل سياحة فى القمر والساحر العربى والسبت الحامية الى غير ذلك من الصور المتحركة المشائقة .. »

والمقارنة بين هذا الاعلان وبين ماتراه الآن من الأفلام

الأمريكية والأوروبية وبعض الأفلام العربية ، توضع لنا مدى التقدم الذى حققته صناعة السينما ..

كان وراء هذا التقدم كله مبدأ واحد .. هو تحديد اختصاصات الفنانين .. هناك المخرج والمونتير والمصور والسيناريست والمكبر .. وغيرهم وغيرهم ، وكل منهم يجتهد فى حقله الخاص ، ويستفيد من خبرة من سبقوه ، ويحاول أن يقدم شيئا جديدا يمتاز به على غيره ..

وهناك أخيرا الاهتمام بجسم الفيلم .. القصة السينمائية .. فهى المجال الذى ينصب فيه ابداع كل هؤلاء الفنانين ..

وعندنا الآن ، تقف السينما العربية فى مازق واذا تقدمت خطوة تراجعت الى الوراء خطوات ، وقد شاهدت فى أوائل هذا الموسم الجديد بعض الأفلام الجديدة التى لا أحب أن أذكر أسماءها لتقافاتها أولا ، ولأنى لا أريد أن اتهم بالتحامل ثانيا .. فعادت بى هذه الأفلام الى أيام سينما توغراف عباس ، التى لم أشهد لها بالطبع .. أيام المشاهد الخلوية والست الحامية ، ولو كان عند أصحاب هذه الافلام ذمة فى الاعلان ، لكانت اعلانات هذه الافلام كالآتى :

« مشهد اجرامى مثير .. لفريد شوقى

مناظر مغرية جدا .. لصباح

ساعة ونصف تهريج .. لاسماعيل يس

اغراء يضرب صباح على عينها .. لهند رستم

شاهدوا هذه الصورة المتحركة فى سينما توغرافات القاهرة» ..

وعرفت أن بين معظم أفلامنا وبين السينما العالمية خمسين عاما على الأقل ..

« روزاليوسف ١٤/٩/١٩٥٩ »

## النهاية السعيدة • • التعيسة !

لن يعرف عبد الحليم عبد الله فى فيلم « عاشت للحب » ملامح قصته المسكينة شجرة اللبلاب ، فان يدى سيد بدير الغليظة قد عبثت بالقصة • • فبططتها وقلطحتها وجعلت منها حدوتة تروى للموعظة والاعتبار ، والمبرة فيها أن البنات يجب أن لا تمنح الشاب أى شىء ، لأنها لو منحته شيئاً ما لزهد فيها وتركها • ولكن عليها أن تؤجج غرائزه دون أن تشبعها ، وعندئذ يعدو خلفها طالبا القرب • •

وقصة عبد الحليم عبد الله غير هذا كله • • انها قصة رقيقة لفتاة حاملة عاشت حياتها القصيرة فى حب كبير ، ووهبت نصف عذريتها للانسان الذى أحبته ، وهو طالب ريفى يتلقى العلم فى القاهرة تعقدت حياته ونظرته الى المرأة وهو صبى ، حين شاهد زوجة ابيه ، وهى ترتكب الخيانة الزوجية ، فأمن أن جميع النساء خائنات وأن المرأة بلا قلب ، وغر الشاب هاربا الى بلدته • فأخذت ترسل اليه خطابات دافقة بالمحبة دون أن يجيب عليها ، وترسل له الفتاة العاشقة خطابا تودعه فيه ، ويقرؤه الشاب ببرود معتقدا أنه مجرد تهديد • وتنتحر الفتاة فى ساعة يأس ، ويعود الشاب



ليجد الحزن يعشش على قلب الأم • وليجد شجرة اللبلاب التي كانت رسول غرامهما قد ذبلت ، كان لم يبق لها ما تعيش من أجله ••

وينطلق عذابه ، ويظل ضميره يؤنبه سنوات وسنوات ، حتى يبرئه حب جديد من غرامه القديم ، بعد أن دفعت الفتاة الأولى حياتها ثمنا لكي تعيد للشباب ثقته في النساء •

ولكن سيد بدير كان حريصا على النهاية السعيدة للقصة مثل حرصه على « الموعظة والاعتبار » • فأرسل الشاب في بعثة إلى الخارج ثم عاد به بعد سنوات ليجد الفتاة في ليلة عودته •• وقد صمم أهلها على تزويجها من شخص لا تحبه ، وتشرب الفتاة العاشقة صبغة اليود • وتقف في الشرفة تنتظر الموت ، ولا يأتي الموت رغم زجاجة صبغة اليود ، بل يأتي الحبيب الهارب •• ويتزوجها وسط الزغاريد •

والنهاية السعيدة هي أبسط الحيل السينمائية لكسب رضا الجمهور ، رغم أن منطق الفن والحياة معا هو أن كل قصة ليس ضروريا أن تنتهي نهاية سعيدة • بل لقد تكون النهاية الحزينة أكثر تأثيرا في النفس لما يرسم بعدها في قلب الإنسان من ثقل المأساة • وفى قصتنا هذه تصبح النهاية السعيدة نوعا من التلفيق لا ينسجم مع القصة الأصلية ، ولا ينسجم أيضا مع الحدوتة التي نسجها سيد بدير معتمدا على القصة الأصلية •

هذا كله لا يمنع أن زبيدة ثروت وكمال الشناوى أديا دوريهما باتقان ، وأن جميع الممثلين كانوا في مستوى طيب ، وهذا مما يؤكد أن المادة الخام في صناعة السينما موجودة ، ولا ينقصها إلا العقل ••

« روزاليوسف ١٠/١/١٩٥٩ »

## كيف يصبح السينمائيون فنانيين ؟ !

كثير من مسرحيات الكاتب الأمريكى « آرثر ملر » تبدأ بهذا الاهداء « مهادة الى ايليا كازان المخرج »

وهمنجواى اكبر قصاص امريكى معاصر يكتب كثيرا للسينما ، وهو الذى اعد سيناريو فيلمه « وداعا للسلاح »

ورواية من روايات سارتر « الدوامة » ، لم يكتبها سارتر بالشكل الروائى المألوف ، بل كتبها « سيناريو »

والسينمائيون فى جميع انحاء العالم قنانون ، يقرأون ويدرسون ، ويلعبون بالمذاهب الفنية المختلفة ، ويتصلون بالفئات الأخرى من الفنانين كالكتاب والأدباء والرسامين والموسيقيين ، ويستفيدون من خبرة زملائهم فى مختلف ميادين الفن «

والفنانون والأدباء فى كل مكان يهتمون بالسينما ، ويعدون لها الصورة الجديدة لفن العصر الحديث ، وأوسع الفنون مدى وأكثرها قدرة على التعبير والاتصال بالناس «

والمخرج الحقيقى ، ليس مجرد « أوسطى » اخراج ، ولكنه

خالق ، يعبر عن الحياة بأسلوبه وأداته • وهو فى نفس الوقت انسان واسع الأفق واسع الالام بكل ما حوله • لذلك فهو يميز بين أسلوب كاتب وكاتب آخر ، ويستطيع بذلك ترجمة القصة المكتوبة الى قصة سينمائية مع المحافظة على روحها وإيقاعها ••

والممثل ليس مجرد قناع جميل يردد الفاظ الحوار ، ولكنه انسان حى متفاعل ، له فهمه الخاص لما يؤديه •

وبذلك كله أصبحت السينما فنا ، لأن وراءها عقولا تفكر ، ونفوسا تحس •

أما عندنا فالسينمائيون منعزلون عن الحياة الأدبية والفنية كل الانعزال • فهم لا يقرأون ولا يفكرون ولا يشهدون المعارض الفنية •• هم مجرد « أسطوانات » أو « أقنعة »

ودليل ذلك ما نشاهده فى تناولهم للقصاص المكتوبة حين يقدمونها فى السينما • ان المأساة تتحول فى أيديهم الى ميلودراما فاقعة الألوان والكوميديا تصبح « مهزلة » صاخبة ، ودليل ذلك أيضا ان أفكار السينما العربية وقصصها أصبحت محصورة بحيث أصبح من الممكن أن تنبئ بنهاية الفيلم بعد دقائق قليلة من عرضه •

وهم أيضا لا يرحبون بالنقد ، ولا يحرصون على الاتصال بالمتقنين ، وقلما كتب كاتب نقدا سينمائيا دون أن يسئ مخرج الفيلم أو ممثلوه الظن بدوافعه وأغراضه • وكأنهم يريدون بأصرار ألا يهتم بهم أحد ، وأن يترك لهم الجمهور يفعلون به ما يشاءون •

ان المسافة الواسعة بين السينمائيين وبين الفنانين والادباء هى علة تخلف السينما العقلية والعاطفية ، واجتياز هذه المسافة يعود على السينما بأحسن النتائج •

ولابد أن يفكر السينمائيون والفنانون فى اجتيازها ••

« روزاليوسف ١٠/٢١/١٩٥٩ »

## سينما أونطه

كانت جريتا جاريو فى غادة الكاميليا بعد ٢٢ سنة مثل الخمر المعتقة كلما قدمت كلما ازدادت نشوتها وسمرها ٠٠

وكانت قصة غادة الكاميليا هى وجه القرن التاسع عشر فى باريس ، مجتمع الغانيات الثريات اللائى يعيشن على نفقة الأغنياء ويرتفعن بالجمال الى مستوى النبيلات غير الشرعيات ، ومجتمع الارستقراطية التى تلتقى فى الأوبرا ٠

وقد سألت نفسى سؤالا غريبا اثناء مشاهدتى للفيلم ٠٠ لماذا حافظ المنتجون الفرنسيون والانجليز والأمريكيون والايطاليون على السواء على شخصية مرجريت جونيه وارمان دوقال والمركيز دى فارفير ٠ بينما اقتبست السينما المصرية هذه القصة أكثر من مرة وجعلت شخصياتها مصرية تعيش فى القرن العشرين ٠

ولماذا نجحت المحاولات الأجنبية ، وفشلت المحاولات المصرية ؟

وكانت الاجابة أن القصة محلية سواء فى زمانها أو مكانها ، فالقصة قصة من القرن التاسع عشر فقط ، وقصة باريس وعدها ٠٠ وائى محاولة لإخراج هذه القصة دون الارتباط بالأصل محاولة

فاشلة ٠٠ ان القصة لا تصلح للكى تدور حوادثها فى نيويورك فى القرن العشرين ٠ أو فى لندن فى زمن غير زمان القصة ٠٠

وهذا السؤال يجر الى سؤال آخر ٠٠ ما هو الاقتباس ؟

الاقتباس لا يكون الا فى قصة عالمية فى مشاكلها ٠ فقصّة مثل البؤساء مثلا قد تصلح للاقتباس بينما لاتصلح عادة الكاميليا الا بعد تغيير كبير واضح يطفى على مشاكلها الأساسية ويحوّلها تصويرا جديدا ٠ ورغم ذلك فقد تزاحمت المحاولات على قصة غادة الكاميليا فى السينما المصرية وكل محاولة من هذه المحاولات تبعد عن القصة الأصلية بعض الأميال فى المكان وعشرات السنين فى الزمن ٠

ليس عندنا مجتمع غوانى وصالونات ٠٠ والأب لا ينفكر ابنه عادة اذا تزوج على غير رضاه ، والبغى الفاضلة لم تعد نموذجا فنيا يتزاحم عليه الكتاب والمؤلفون ٠

اقول هذا الكلام لأنى أخشى أن يحاول منتج سينمائى من جديد أن يخرج غادة الكاميليا ٠٠

## الملك الأزرق .. الشيطان !

الفيلم تدور حوادث قصته منذ ٢٠ سنة ، ولكن المخرج الجديد قد نقل أحداث القصة الى خريف هذا العام . فلم يشعر المتفرج بأية فجوة بين الزمنين . ذلك لأن نموذجي القصة الرئيسية .. وهما الرجل الساذج المتوسط في العمر والغاية الجميلة الضحلة القلب .. نموذجان انسانيان شائعان . من الممكن أن ينتقل بهما القصص في الزمان والمكان دون أن يفقدا شيئا من جدتهما وانسانيتهما .

والقصة قد أخرجت من قبل ، في فيلم بنفس الموسم ، وبنى على هذا الفيلم مجد الممثلة الالمانية ذات الساقين الذهبيتين مارلين ديتريتش ، والمخرج ديمتريك في هذه المرة يقدم مارلين ديتريتش جديدة من السويد ، شقراء لها ساقان مصبوباتان في وعاء بلون اللبن الحليب ، خفيفة الظل ، دافئة العينين ، هي مارى بریت .. الوجه الجديد الذى تفوق على الوجه القديم .

ويقف أمام « مارى بریت » ممثل مسرحى ضخم ، هو ممثل أوروبا الأول في المسرح « كورت جورجينس » . أن طريقة جورجينس في الاداء نموذج لطريقة ممثلى المسرح الأفذاذ الذين تربوا على

خشبته المهيبة ، حين يؤدون أدوارا سينمائية ٠٠ انهم يعبرون  
بوجوههم فى دقة ، ويتحدثون فى وضوح ورشاقة ، ويتحركون  
حركات تشكيلية أشبه بحركات التماثيل الاغريقية ٠ وتحس بأقدامهم  
ثقيلة متمكنة على بياض الشاشة ٠

وكل ممثلئ أوروبا وانجلترا الأفذاذ هم نتاج المسرح البكر ٠  
ان سر عظمة اليك جينس بطل فيلم « جسر نهر لكراى » الذى عرض  
فى القاهرة فى الموسم الماضى ، ولورانس أوليفيه وجون جيلجود ،  
والنجمين الايطاليين توتو والدو فابريزي وساشاجيتري ، ان سر  
عظمة هؤلاء جميعا هو انهم عرفوا المسرح ٠٠ عرفوا قداسة الحوار  
وأهمية الحركة المدروسة ٠

وقصة فيلم « الملك الأزرق » ليست قصة جديدة ، ولم تكن  
قصة جديدة حقا منذ ٢٠ عاما عندما أخرجت لأول مرة ٠ فهى قريبة  
مثلا من قصة « تاييس » المعروفة ٠٠ قصة الراهب الذى وقع فى  
غرام الغانية حين ذهب يدعوها الى الايمان ٠ ولكنها رغم عدم  
جدتها قصة ناجحة ٠ وهذا مما يلفتنا الى انه ليس المهم أن نلقى  
الحوادث الشاذة والأفكار الغريبة لكى يقال أننا مجددون فى  
القصة السينمائية ، بل ان قصة عادية تحدث فى أى بيت من الممكن  
أن تصبح قصة سينمائية دون أن تزدهم بالأهوال والغرائب  
والميلودراما الفائقة ٠٠ ولكن الشرط الحقيقى هو الفوص فى  
أغوار النماذج المألوفة ، ومعرفة نسيج حياتها الذى يميزها عن  
الآخرين من الداخل ٠٠

أما مخرج الفيلم أودارد ديمتريك فهو مخرج حساس ، متمكن  
من صناعته ، أخرج الفيلم بطريقة مألوفة ٠٠ دون شطحات ،  
ولكنها ممتازة ٠٠

« روزاليوسف ١٩٥٩/١١/٩ »

## موت الشرير . . أو حياته !

استمتعت بساعة ونصف من الفن الرقيق في العرض الخاص  
لفيلم « دعاء الكروان » الذي يبدأ عرضه اليوم في دور السينما ،  
كان هناك طه حسين وفاتن ومظهر وبركات وجمع من الصحفيين  
والأدباء . وكان المطلوب من هؤلاء الأدباء أن يبدوا رأيهم في نهاية  
الفيلم . .

لقد أعد المخرج بركات للفيلم نهايتين . . نهاية حازمة تتطلق  
فيها رصاصة الى ظهر أحمد مظهر بعد أن يقضى فاتن بحياته ، ويتطهر  
بنفسه من جريمته الأولى ، ونهاية أخرى غامضة تتطلق فيها فاتن في  
أعماق الشاشة . . وهي تبسم لمظهر ابتسامة شاحبة . بعد أن  
عجزت عن أن تبني سعادتها على أشلاء جثة أختها ، التي قتلها خالها  
انتقاما لشرفه بعد أن انتهكه مظهر .

كان رأي مؤلف القصة الدكتور طه حسين أن النهاية الهادئة  
الغامضة أفضل . وقال المخرج بركات أن جمهور السينما يختلف  
عن جمهور القراء ، أن هذا الجمهور يحب النهايات الحاسمة سواء  
أكانت سعيدة أم حزينة . .



والغريب ان كلا النهايتين لها ما يبررها فى الفيلم ٠٠ لقد انتهك مظهر عرض فتاة قروية والقى بها الى خنجر خالها الوحشى القلب ٠ فهو يستحق الموت طبقا لقاعدة الجريمة والعقاب ، وهى من اصول القصة السينمائية ٠ والجمهور دائما لا يستريح الا اذا قدمت اليه رأس المجرم قبل نهاية الفيلم ٠٠

#### هذا رأى ٠٠

والرأى الثانى ٠٠ ان مظهر قد تعذب بما يكفيه جزاء على فعلته ، فهو يحب أخت قتيلته ولكن الجثة التى أهمل عليها التراب تقف عقبة فى سبيل سعادتهما ، لقد نال جزاءه الروحى والنفسى الذى طهر ضميره ، وردّه من انسان مستهتر لا قلب له الى انسان صاف نقى القلب ٠ يعذبه الحب ٠ والتوبة تكفى لاسترداد السعادة ٠٠

وايا كانت النهاية التى سيشاهدها الجمهور اليوم ، فالفيلم عمل فنى طيب ٠ لا يعيبه الا استغلال « الراوى » بكثرة ، وبعض البطء الممل فى فصوله الأولى ٠ ولكن القصة سرعان ما تسترد حيويتها ، وتتسلل أحداثها الى قلب المتفرج ٠٠

بطلا الفيلم هما فائن التى ارتفعت فى التمثيل الى قمة لم تصل اليها من قبل ٠ وكاتب الحوار يوسف جوهر الذى حول القصة المكتوبة الى حياة بشرية ٠٠

كان مظهر افضل من أدواره السابقة ٠ وعبد الحليم خطاب وزهرة العلا وأمينة رزق كانوا ممتازين ٠ وكانت رجاء الجداوى فظيعة ٠٠

تقدير الفيلم : جيد جدا ٠٠

« روزاليوسف ١٩٥٩/١١/٢٢ »

## من السماء . . الى الأرض !

كان فيلم « بين السماء والأرض » أقل مما يتوقع له الجميع ،  
فصلاح أبو سيف مخرج ممتاز • ونجيب محفوظ قصاص كبير •  
والممثلون الذين اشتركوا فى الفيلم فى الصف الأول بين ممثلينا ،  
ولكن الفيلم رغم ذلك كان اقرب الى الأرض منه الى السماء •

فما السبب ؟

أنا أحب أن أبحث عن السبب فى هذه العناصر الكبيرة الثلاثة  
التي اشتركت فى تقديم الفيلم ، وأبدأ بالمخرج والمؤلف •

إن جو الفيلم ليس جديدا ، فهو جو معروف فى السينما  
الاطالقية ، وبخاصة فيلم « روما الساعة ١١ » • وقد استفادت منه  
السينما الأمريكية حين عرضت فيلما تدور حوادثه فى مقاعد  
المحلفين مثلا • والمصرح الفرنسى كثيرا ما يعرض مسرحيات طويلة  
تعتمد على « الموقف الساكن » الذى يعمقه الحوار والانفعالات  
البشرية • ولكن كل ذلك التجديد لأبد أن يقتصر بالعمق، فإن استعراض  
« الموقف الساكن » العشرين شخصا أو ثلاثين أمر هين ، وغير  
سينمائى ، أما الغوص فى أعماق نموذجين أو ثلاثة من هذه النماذج

فهو الذى يستطيع أن يستخرج من الموقف الساكن احداثا متحركة كانت مطمورة فى النفس ، فيرتبط المتفرج بهذه الأحداث ، ويعيش على مستويين ٠٠ مستوى هذا الموقف الساكن بما فيه من اشارة ومستوى القصة المطمورة فى نفس ابطاله بما فيها من تسلية وتشويق ٠٠ وعبرة ٠٠

والسينما تعتمد على الانتباه ، واذا فقد المخرج انتباه المتفرجين فالفيلم فاشل ، حتى ولو كان قد صنع فيه المعجزات . وكان بإمكان صلاح أبو سيف أن يمسك بأعصاب المتفرجين بين أصابعه لو اختار بعض النماذج التى حشدها فى الأسانسير ، ثم عاد بها الى حياتها العادية حتى يقودها الى أزمة الأسانسير ، وكان بإمكانه أيضا أن ينوع فى قصص هذه النماذج ، فقصة المجوز الذى يتأهب للزواج قصة باكية حزينة ، وقد عاد بها المخرج عودة طيبة الى حياته العادية . وكان يستطيع أن يصنع نفس الشيء فى قصة العاشقين الصغيرين ، فيجعل منها قصة رومانسية ضاحكة . وكان يستطيع أن يجعل من قصة الزوجة الخائنة قصة اجتماعية عميقة . وعندئذ يصبح الأسانسير رمزا لنقطة التحول فى حياة ابطاله ، أو هو الفصل الثالث من بناء القصة الذى تنحل بعده عقدة القصص القرعية ٠٠

أعود للممثلين ٠٠ معظمهم ممثلون ممتازون ٠٠ ونجوم ، ولكن وجودهم أساء للفيلم ، ان معظم ممثلينا قد أصبحوا « تيات » ساكنة ، من العسير اخراجها من اطار الأدوار التى تعودت أداءها . وقد يكون هذا سهلا لو كان الفيلم يدور فى مسطح واسع ، وتتعدد أحداثه ، ولكن هذا كله كان مستعصيا فى هذا الفيلم وكان من الأفضل أن يستعين المخرج بوجوه جديدة لم تجمد بعد ٠٠

« روزاليوسف ١٩٩٥/١١/٢٠ »

## ١٣ قصة منعوني من اخراجها

فى السينما ، تستطيع ان تمنع الطفل ، والفتاة المراهقة والرجل المضعيف القلب ، من التردد على افلام الرعب والقسوة او مشاهد الغرام الحاد الملتهب .

ولكن التلفزيون ينتقل الى بيتك ، دون ان تخطو اليه ، ويراه الاب والام واطفالهما ، وربما كان الاطفال اكثر اقبالا على الجلوس امام هذا الجهاز العجيب من غيرهم من افراد الاسرة ، ولن يستطيع قانون ان يمنع من هم اقل من ١٦ سنة مثلا من الفرجة على مارلين مونرو او بريجيت باردو وهما تستعرضان مواهبهما الجنسية ، اذا سمح بعرض هذه المواهب على شاشة التلفزيون . كما ان افلام الجريمة الكاملة الحكمة ، او افلام الرعب مثل داركيولا وفرانكشتين ستخلع قلب ضعاف القلوب دون ان يستطيعوا اتقاءها ، وهى تعرض على شاشة المنزل .

ولذلك كانت رقابة التلفزيون اكثر حزما من كل انواع الرقابة الأخرى . والكتاب الذى تقرؤه امريكا الآن ، او « البست سيلر » بلغة الأمريكان هو كتاب لألفريد هيتشكوك ، ملك الرعب والمفاجأة

على الشاشة البيضاء ، ومخرج التلفزيون أيضا ، وقد جمع هيتشكوك فى هذا الكتاب ثلاث عشرة قصة تقدم بها الى رقابة التلفزيون لتسمح له باخراجها ، فلم توافق الرقابة ، ولجأ مخرج الرعب والقسوة الى طبعها فى كتاب ٠٠ استجابة لطلب الجماهير ٠

والكتاب بالطبع أقل اثارة من شاشة التلفزيون ، انك تقرؤه فى ضياء النهار أو نور المصباح ، لا فى الظلمة الساكنة الهادئة ، وتستطيع وانت تقرا أن تمد نظرك فى أرجاء الحجرة الأربعة دون أن تثبت عينيك ، وتثبت تفكيرك أيضا على تلك الشاشة المستطيلة الصغيرة ، وفيه تقرا وصف الجريمة وانت تبتسم أو تشعل سيجارتك فى استرخاء واطمئنان ، أما اذا رايتها ممثلة نابضة ، والخنجر فى كف القاتل والرغبة فى عين القتيل ، فلا بد أن يثير الظلام والتركيز والخيال أعصابك ، ويبدد الاطمئنان فى نفسك ٠

والقصص الثلاث عشرة ليست من تأليف هيتشكوك ، بل هى مؤلفين كثيرين يختلفون جودة ومكانة وشهرة ولكن العنصر الذى يجمع بينها جميعا هو الغموض وغرابة الجو والشخصيات ، وليس لمخرج الاثارة فيها الا جهد الاختيار ٠

وليست هذه القصص المختارة قصصا « بوليسية » يتقاسم بطولتها مجرم محترف ومخبر محترف ، يبادل كل منهما الآخر مهارة بمهارة وذكاء بذكاء ، فتلك القصص فى رأى هيتشكوك قد أصبحت قصصا مبتذلة ، وهو لم يعن طيلة حياته السينمائية بالمجرمين المحترفين ، انما وجه كل عنايته الى المجرمين الهواة ، وهو وان كان يؤمن بأن القتل أروع الجرائم وأكثرها اثارة للخيال والتشويق، الا انه لا يحب طريقة السفاكين وقطاع الطرق وزعماء العصابات فى سقك الدم دون انفعال ، حين يلغ المجرم فى دم الانسان ويقطع رقبتة وكأنه يقطع قالباً من الزيد ، انه يؤمن بالقتل الانسانى ، على حد تعبيره فى المقدمة التى كتبها لهذه المجموعة فهو يقول أن أروع الجرائم هى

التي يرتكبها الهواة ، وقد يكون هذا المجرم الهاوى موهوبا الى حد بعيد ، ولكنه يظل هاويا ، فالهواة يمارسون مهمتهم بعد تردد ومع تقدير وافر للكرامة البشرية وفى ذوق وحسن ادراك ، ولا يتنجسون بجريمتهم لأنها جزء من السلوك الانسانى بمعناه الواسع .

انه يعنى بالجريمة التى يدفع اليها الحب أو الغيرة أو الشهوة أو سوء الظن أو الغضب أو حتى الفكاهة ، لا جريمة السرقة والطمع والتسلط .

ومن العسير أن أعرض عليك قصص الكتاب واحدة واحدة ، لكى تحكم عليها بنفسك ، وتقدر .. هل كانت رقابة التليفزيون على حق فى موقفها أو أنها تضيف الى بند المحرمات أو « التابو » باصطلاح علماء النفس محرمات زائفة جديدة ، هى فى الواقع فى صميم حياة الانسان كما يقول المخرج الذى اختار هذه القصص .

من قصص للكتاب قصة اسمها « لعبة اكتوبر » مؤلفها كاتب أمريكى شاب اسمه « راي براندبورى » وهى قصة مكتوبة بعناية وتمكن فنى فريد ، برغم أنها جريمة قتل شاذة غريبة .

وتلك هى حوادث القصة مع قليل من التركيز ..

وضع مسدسه فى درج مكتبه ، وأغلق الدرج بعناية .. فلن يقتل بهذه الطريقة ، أن لويز لن تتعذب عندئذ .. ستموت القتيلة وينتهى كل شئ ، ولكن بلا عذاب ، أن كل ما يهمه هو العذاب ، العذاب ، المزوج بالخيال .

وطرق طارق على الباب .. انها « ماريون » .. صغيرته العزيزة الشقراء .. ذات الأعوام الثمانية .. فقد كانت فى الخارج تننقى قناعا تضعه على وجهها فى حفلة عيد ميلادها الليلة .. احدى ليالى شهر اكتوبر ..

وانثالت الأفكار على عقله ٠٠ انه يكره أكتوبر ، ويكره  
الخريف كله ٠ وهذه الليلة تبدو له كأنها خريف ملايين السنين ٠٠  
خريف لا ربيع بعده ٠

وانتشرت في المنزل الصغير رائحة نفاذة ، وأدرك أن لويـ  
زوجه قد غلفت التفاحة بالكراملة استعدادا للحفل ، وسكن المنزل  
استعدادا للقاء الضيوف ٠

ان « لويـ » زوجته تتماشاه دائما كأنه حيوان أجرب ، كلما  
دخل حجرة من حجرات المنزل هربت منها ، انها تعذبه وتتجاهله ،  
فهو يعيش في منزل لا يحبه فيه أحد ٠٠ حتى ابنته ماريون علمتها  
أبها الا تحب أباما الا بمقدار ، مع انه هو الذي كان يتمناها ويرغب  
في مجيئها ، وكانت الأم ترفض أنجاب الأطفال بكل الوسائل ، كانت  
فكرة الحمل ترعبها ، وفرض عليها الانجاب في ليلة حب ، ومنذ  
تلك الليلة ، وطوال شهور الحمل حتى مخاض الولادة نفسه ، ولويـ  
لا تحدثه الا قليلا وتقيم بامتعتها في غرفة وحدها ، بل لقد كان لديها  
احساس يبلغ حد اليقين انها ستموت وهي تلد ، ولكنها نجحت ،  
ووضعت مولودها ، بعد أن كان قلبها قد امتلأ بالكراهية ٠٠ بالبغض  
العنيف لهذا الزوج الذي عرض زوجته للموت لكي يحصل على  
طفل ٠

ودخل عليها المستشفى بعد الولادة ، كان خداها شاحبين ،  
وقال لها : هانت ذى قد نجوت ، وقد أصبح لنا طفلة جميلة ، ولكنها  
أشاحت بوجهها عنه ، كان ذلك في ليلة مثل هذه الليلة من أكتوبر  
منذ ثمانى سنوات ، وبعد الخريف أقبل الشتاء بلا نهاية ٠٠ بارد ٠٠  
كئيب ٠٠ يتكرر كل عام ، وهو حبيب هذا المنزل الصـ  
مخلوقين لا يحبه أحدهما ٠

وفكر في الطلاق ، ولكنه استبعد الفكرة ٠ ان الطلاق لايعذبها  
كما عذبه ، بل قد يسرها ويطلق سراحها ٠

وفكر فى ان يأخذ منها الطفلة بالقانون ولكن هل يقف القانون  
فى صفه ؟

وهبط السلم الى مدخل المنزل ، وهو يتنحّج ، وكانت لوييز  
تقف تنتظر ضيوف ابنتها الأطفال ، ولكنها لم تحرك ساكنا ..  
لأنها لم تراه ..

وصاح الأطفال وهلّولوا وهم يدخلون فى ضجة ، وفى العاشرة  
كان جرس الباب الخارجى قد كف عن الرنين ، وكان الأطفال يجلسون  
حول المائدة ، وماريون فى وسطهم ، يأكلون التفاح ، وأبائهم  
يحدثون اليهم فى اعزاز .

وغنى الأطفال لماريون بعد ذلك أغنية « عيد ميلاد سعيد لك »  
ثم هموا بتوديع الطفلة .

ولكن الأب وقف فى وسط الأطفال مبتهجا ، وصاح بهم ..  
انتظروا قليلا يا أطفال ، فسنلعب لعبة ظريفة معا ..

وضحك الآباء ، وأشاروا لأطفالهم بالذهاب وراء الأب  
المبتهج ، وتقدمهم وهو يصيح هيا بنا الى « قلعة الساجرة » ..  
فى الدور الأعلى ..

كان الدور الأعلى خاليا ساكنا لا تضيئه الا اشعة خافتة من  
ضوء الشموع المنبثقة من الدور الأرضى .

جلس الأب وسط الأطفال على كراسى تستند الى الحائط  
الطويل ، وكانت جلسة ماريون بجانب أبيها .. كان الحائط يلقى  
ظلاما على الجميع وصاح الأب « الآن .. الزموا الهدوء جميعا  
فسنبدا فى اللعبة .. » .

وسكت الأطفال ..

وقال الأب فى صوت غامض الخبرات « لقد ماتت الساحرة .. »



وصاح الاطفال :

« ابيه »

وقال الأب ..

« ماتت الساحرة . بل قتلت وهذه هي السكين التي قتلت بها » .

واعطى السكين للطفل الجالس بجانبه في الناحية الأخرى من الحلقة . ومن يد الى يد دارت السكينة حول الحلقة ..

وقال الأب :

« ماتت الساحرة ، وهذا هو رأسها » .

ثم اعطى شيئاً ما لأقرب طفل اليه .

وصاح طفل آخر في الظلام ، وصوته يقطر سعادة « اوه .. اذن هذه هي اللعبة ، انه أحضر أعضاء دجاجة من الثلجة ليعطيها لنا ويقول انها أعضاء جسم الساحرة ، وأحضر قطعة من الرخام ليقول هذه هي عيناها وجبات أرز ليقول هذه هي أسنانها » .

وصاحت طفلة « أسكت ، انك تفسد اللعبة » .

وصاح الأب :

وهذه ذراعها ..

وصاح الاطفال ..

« ابيه »

ودارت أعضاء الساحرة حول الحلقة وصاح بعض الاطفال في زعر ، وجروا عن كراسيهم ، وصاح طفل « انها لعبة يا هيلين .. تعالى لا تخافي » ..

ولكن الطفلة نفسها صاحت بعد لحظة صيحة مدوية مليئة  
بالذعر وانتفضت بعيدة عن كرسيها .

وصاحت لويز من الدور الأرضي :

« لاتخافى يا ماريون .. انها مجرد لعبة .. »

ولم ترد ماريون .

« هل أنت خائفة يا ماريون ؟ .. »

ولم تجب ماريون أيضا ، بل أجاب الأب فى صوت غامض :

« انها بخير .. انها لم تعد خائفة أبدا » ..

ولكن الصراخ علا ، ونادت الأم ابنتها مرة أخرى دون جواب  
وسكت الجميع ، وحوم جو الخريف البارد الكثيب على المكان  
كله ..

وصاحت الأم : « ماريون .. ماريون »

وأضاء أحدهم النور ، وكان الأب يقف على رأس السلم ،  
وأعضاء الساحرة فى يده !

كان فى يده بقايا جثة ابنته ، التى قتلها فى الظلام ، ووزع  
أعضائها على الأطفال ..

هذه احدى قصص الكتاب الثلاث عشرة وهى أجودها من  
الناحية الفنية ، فبطلها نموذج لانسان مريض العقل ، تسلطت على  
رأسه فكرة ثابتة غذاها فى نفسه ما لقيه من اضطهاد ، وحين فتش  
عن سبب لعذابه لم يجد الا ابنته التى هدم مجيئها صرح سعادته  
الزوجية ، وقضى على حبه وأماله ، فقرر أن يتخلص منها ..

وهو يمارس الجريمة تحت ضغط الجنون ، فى نشوة دونها  
نشوة الخمر أو الشهوة .. يمارسها بأعضابه كأنه يتلذذ بها ..

وقد تكون قراءة هذه القصة فى كتاب ممتعة لمن يهتمون  
بالتحليل النفسى ، أو من يتناولون القصص تناولاً نقدياً لكي  
يحكموا على أسلوبها وبنائها الفنى ، ولكنها بالنسبة للشخص  
العادى ستظل جرعة من الكلام المرير الذى تعافه النفس ، لأنها  
قصة أب قتل ابنته ، وهل هناك أحب إلى الانسان من ابنائه ..

وقد يقرؤها الانسان فى كتاب قراءة عابرة ، فلا تثبت أحداثها  
فى ذهنه الا المدة التى يستغرقها فى قراءتها ثم ينساها ، اما  
حين تصور أحداثها فى السينما أو التليفزيون أو حتى الراديو ، فلا  
شك أن هذه الأحداث ستستمد حياة جديدة ، وستعيش فى ذهن  
الانسان عمراً أطول ، وسيكون وقعها على نفسه أشد عمقا ..

وليس قصص الكتاب كلها فى الواقع بهذه الغلظة المثيرة ،  
ولكنها تحتوى على عنصر غريب مفرع \*

ان قصة أخرى من قصص الكتاب تبدأ بفكاهة ولكنها تنتهى  
بمأساة \*

وحوادث الفكاهة ، وهذه هى غرابة القصة ، تدور فى  
المشرحة ، حيث تنوى جثث الموتى فى أدراج كبيرة تنتظر من يتسلمها  
ويُعرف على شخصيتها ..

وحارس المشرحة رجل عجوز ساذج ، تصل سذاجته الى حد  
الغباء ، وقد تبلد احساسه بالفزع لكثرة ما عانى من رؤية الموت  
والموتى .. وقع هذا العجوز ذات ليلة ضحية لعبث صحافى شاب  
مولع بالسخرية من الناس ..

غادر الصحفى مقر جريدته بعد منتصف الليل بساعتين ،  
وذهنه مثقل بالجهد والارهاق فأحس أنه لن يستطيع النوم الا اذا  
ركب بعبثه انساناً ما ، ثم ضج بالضحك حتى يتفجر شداقه ، وعندئذ  
يستطيع النوم فى راحة ..

ذهب الصحفي الى المشرحة مع زميلين له ، وطلب من حارس المشرحة أن يكشف لهما الجثة الثاوية فى أحد الأبراج ، لعلهم يتعرفون عليها ..

وفتح لهم الحارس الدرج ، وحدق فيه الصحفي وزميلاه . ثم طلب الصحفي من الحارس أن يحضر لهم سجل أوراقه من المكتب ، وصحبه زميلا الصحفي لكى يتيحا للصحفى الفرصة لكى يرقم عبثه .. وأحكم الصحافي الخدعة ، وعاد الحارس والزميلان ، فلم يجدا الصحفي ، وقالوا للحارس ، لابد أنه سبقنا وانصرف ، وعلى كل حال سنعود مرة ثانية ..

واتجه الحارس الى الدرج لكى يعيد وضع الميت فى مكانه ، ففوجئ فى الضوء الشاحب - برأس الميت يرتفع ، وصوته يشخر شخيرا مفرعا ..

وهرع الى الخارج ، وهو يصرخ ، وينادى .. النجدة .. النجدة .. وانتهز الصحافي الفرصة ، فهب من نومه ، وأعاد الميت الحقيقى الى مكانه ، وتسلسل من سلم خلفى ..

وحين عاد الحارس مصحوبا برجل البوليس وجد كل شئ هادئا واستطاع رجل البوليس اقناعه ان كل ما رآه كان وهما ..

وخرج الصحفي الى احدى الحانات وهو سعيد بخدعته . وفى الحانة تشاجر معه أحد الرواد ، وصوب اليه ضربة سقط بعدها مغمى عليه ..

ونقل الى المشرحة ..

وتسلمه الحارس ، ووضع فى أحد الأبراج حتى يراه الطبيب فى الصباح وأفاق الصحفي بعد ساعات ، ولسمعه برد الغرفة ، وأخذ يحرك رأسه وأعضائه فى تثاقل :

واحس الحارس بالحركة ، فذهب ليفتح السدرج ونظر الى  
الرأس الذى يحاول أن يرتفع ، والى الفم ، الذى يحاول أن ينبس ،  
ثم أقفل الدرج مرة ثانية ، وهو يقول :

لن أخدع هذه المرة ..

وتنتهى القصة المفزعة ، بعد أن عرضت عليك مشاهد من  
المشرحة وشرائع من أجسام الموتى ، ونمونجا من الفكاهة القاسية  
التي توشك أن تكون جريمة \*

والآن لعلك توافق رقابة التلفزيون على موقفها من هذه  
القصص فقد كانت عندئذ ترحم للناس من شسرو ينبغى أن يظل  
محصورا في دائرة الكتاب المطبوع \*

والمشكلة بين رقابة التلفزيون وهيتشكوك ليست حادثة  
فريدة ، ولكنها ظاهرة عامة بالنسبة للأنوات الفنية الجديدة التي  
دخلت حياتنا .. وهى الراديو والسينما والتلفزيون ..

كان ماركونى حين اكتشف نظرية الراديو ، لا يفكر - بلا شك  
- الا فى الموسيقى ، وكان المخترعون الأوائل للسينما لا يفكرون الا  
فى أن يطوفوا بالانسان حول العالم فيمتعوا نظره بجمال الطبيعة  
وبروعة الشلالات ، وانحدار الوديان ، وغموض الجبال الشاهقة ،  
وهو ما يزال فى وطنه الصغير \*

ولكن أية رحلة غريبة خاضتها هذه الأجهزة العجيبة .. رحلة  
خرجت منها بغضب المتزمتين ، وبلوائح الرقابة ، وبخيبة الأمل  
فى قلب الكثيرين من الناس ..

حدث أن اقام بعض الامريكيين حفلا لتكريم لى دى فورست  
مخترع شريط التسجيل ، ذلك الشريط الذى جعل صناعة الراديو  
ممكنة وسهلة ، فوقف فى حفل تكريمه يقول :

« ماذا صنعتكم أيها السادة بطفلى ٠٠ باختراعى ؟ لقد أردت منه أن يكون جهازا من أجهزة الثقافة ، لنقل الموسيقى الرفيعة ، والأحاديث الرائعة ، ولكنكم نزلتم به الى الشوارع فى أسمال بالية ليتسول ، ويجمع المال عن طريق الغاز الجريمة وموسيقى البوجى ووجى ، وأسأتم الى أطفالنا بالقصص التى تحكونها لهم قبل النوم ، ودستم بالثقافة فى الأرض المترية » .

ويلتقى مع المخترع المتشائم فى رايه الكثير من كبار الكتاب والأدباء فى العالم ، انهم يشفقون على الثقافة من وطأة هذه الأجهزة الجديدة ، لأنها وقعت فى أيدي حفنة من التجار والمنتجين ، الذين لا يعينهم الا الكسب ؟ فيبيعون للانسان اللذة الوهمية والخيال الجامع والتفكير المضطرب والفن الرديء ٠٠ حتى الرعب يتقاضون له ثمننا ٠٠

ولكن باب المستقبل مازال مفتوحا برغم ذلك ٠٠

مازال الباب مفتوحا للراديو والسينما والتليفزيون لكى تصبح اداة لخدمة الانسان ، لنقل الثقافة الرفيعة والفن الجيد والتسلية المهدبة الى قلوب الملايين ، بدلا من الآلاف الذين يقرؤون الكتاب . ولن تستطيع هذه الأجهزة أن تحقق مهمتها الا اذا خرجت من أيدي التجار الى أيدي المثقفين ٠٠٠

« روزاليوسف ١٩٥٩/١١/٣٠ »

« اصوات العصر »

## هؤلاء البشر .. مزيفون !

الناس كلهم يلمعون .. وقد يكون الانسان المزيف اشد وميضاً من الانسان الحقيقى ، وهم جميعاً يتساقطون كالأحجار من مكان لا ندريه على ارض الحياة ، ويتكرومون اكواباً مختلفة الأحجام .. ولكنهم فى النهاية يسدون الطرق كالحائط المرتفع ويمالون وجهه الأرض بوجوههم وأجسادهم \*

والانسان المزيف هو الذى يعيش بلا هدف .. ويتعلق بنجوم سربان ماتخبو ، هو الانسان الذى لا يعرف حقيقته الا بعد فوات الأوان ، ويضع على وجهه قناعاً ، وكأنه يعيش فى كرنفال .. لافى وجود حقيقى ..

والانسان الحقيقى هو الذى يحمل حياته على كتفه كأنها صليب ويضحي فى سبيلها كرسالة ويستشهد فى أرضها كمعركة ..

هذا هو مايقوله الفيلم الذى يعرض فى القاهرة الآن « تقاليد الحياة » .. يقوله الفيلم فى مقدمته الرائعة التى هى جزء لا يتجزأ من الفيلم وسياقه الطويل المزدهم بالقصص الجانبية ، التى تتراپب أخيراً فى نسيج واحد \*

ان « لاناتيرنر » تعيش حياة غير حياتها ، ورغم ان حياتها تبدو حياة ناجحة متوهجة ، الا انها فى باطنها حياة شقية ، انها قد رفضت الحب حين تقدم لها جادا مخلصا ، لا يحمل احلاما بقدر ما يحمل من حقائق ، وليس هو لامعا بقدر ما هو عميق ، وانطلقت تعيش حياة شبه وهمية ، لكى تصنع من نفسها نجمة لامعة ، وتضحى فى سبيل ذلك بقلبها وقلب ابنتها الصغيرة .

والفتاة الصغيرة تقع فى وهم آخر ، انها تحب صديق امها لأنه اول رجل التقت به ...

فى الجهة الأخرى .. امرأة زنجية .. وجهها لا يلمع قط .. لأنه اسود .. ولأنها لا تتقف تحت الاضواء ، ولكنها هى جوهره الفيلم الحقيقية .. فلها ابنة من رجل ابيض ، والفتاة قد حابتها الطبيعة او حاربتها فولدت بيضاء مثل ابيها .. فهى لذلك تريد ان تعيش حياة البيض ، وتتمنى أن تنشق الأرض فتبتلع امها حتى تنقطع الصلة بينها وبين هذا العرق الأسود البغيض .

وتجاهد المرأة السوداء لكى تعلم ابنتها ان كل انسان لابد ان يعرف حقيقته ، ويقبلها ، ويحاول أن ينتفع بها وينفع الآخرين ، وحين تفشل المرأة العجوز تستسلم فى اعياء .. وتموت !

وينتهى الفيلم ، ويظل شئ ما ثقيلا فى نفسك انك لن تستطيع ان تلوم الزنجية الصغيرة « البيضاء » على كفاحها فى الأخرى ، انها ترفض حياتها حقا ، ولكنها لا ترفض حياتها مدفوعة بروهم كاذب او نزوة غامضة .. انها ترفض حياتها لأن هذه الحياة البائسة جديرة بان ترفض ..

ولكن هل حلت الفتاة مشكلتها بادعائها انها بيضاء .

وهل حلت مشكلة زميلاتها من الملونين ؟ لا بالطبع .. ولكن هناك طريقة أخرى للحل .. والى أن تجدها فسيظل الفيلم يطرق على أبواب المشكلة بعنف .. وايجابية ..

« روزاليوسف ١٩٥٩/١٢/٧ »



## القصة العالمية .. المجهولة !

شاهدت فى الاسبوع الماضى فيلمين محليين احدهما ، وهو فيلم « من أجل حبيبى » .. قصته مقتبسة من مسرحية اعظم امرأة ليوسف وهبى ، التى اقتبسها بدوره من احدى المسرحيات الايطالية والثانى قصته مقتبسة من مسرحية « عالمية » ، اسمها « مدام اكس » ، والنسخة العربية منها اختار لها منتجها حسن رمزى اسم « المرأة المجهولة » ..

وكلمة « عالمية » حين وردت فى مقدمة الفيلم لم أستطع ابتلاعها بسهولة . وانا اؤكد لخصم رمزى ان المسرح العالمى منذ « سوفوكليس » الاغريقى ، حتى « برنارد شو » لم يعرف مسرحية بهذا الاسم . واتحداه ، واتحدى الذى نصحه بتقديمها ان يذكر لى اسم مؤلفها . ولست اريد ان انفى وجود هذه المسرحية باية لغة اوروبية .. فهى لاتعدو ان تكون احدى المسرحيات التى تولد وتموت ليلة افتتاحها ، وفى مسارح اوروبا العشرات بل المئات منها ، وقد عرضت هذه المسرحية فى باريس عام ١٩٣٠ ، ثم اخرجت فيلما فرنسيا بعد ذلك بأربعة أعوام ، وهى مسرحية تعتمد على المصادفات ويعد الأحزان الساذجة فى النفس ، وليسست

مهمة السينما أن تدفع الناس الى المصنعة بشفاهم . ولكن مهمة  
السينما الجادة أن تعرض مشكلة ونماذج بشرية تعيش في هذه  
المشكلة ..

ان الفيلم الذى لا يطرح امام المتفرج سؤالا .. ويطالبه بالبحث  
عن جواب .. لا يستحق شرف الانتساب الى الفن ..

ولكن حديث القصة والاقتباس فى السينما حديث قديم  
وسأتاجزه الآن الى الكلام عن الاخراج ، كنت اعتقد ان كمال  
الشيخ مخرج فيلم « من أجل حبي » مخرج مجيد ، ولكن هذا الفيلم  
زعرع ثقتى فيه .. اكتشفت انه مخرج ثرثار .. ينفذ سيناريو  
مليئا بالثرثرة غير المفيدة فى بناء الفيلم ..

أما محمود ذو الفقار مخرج فيلم « المرأة المجهولة » فهو تلميذ  
بخلس لأخيه « عز الدين » ولكن شتان ما بين الرجلين .. أحدهما  
ييكيك برقة وعاطفية ، الثانى تحس أنه يدعك لك عينيك لكى تبكى ..  
فلا تتمالك الا ان تضحك ..

أغنى فريد الأطرش فى فيلمه من أحسن أغانيه .. وهو مطرب  
له جمهور ، ولذلك كنت أفضل ان يستعين المخرج بفريد الأطرش  
المطرب ، أكثر من فريد الأطرش الممثل ..

أما فيلم « المرأة المجهولة » فقد كشف عن مؤهبة شاذية فى  
التمثيل ، وعن دور جديد يستطيع أن يؤديه كمال الشناوى ، وعن  
نطل آخر لم يظهر على الشاشة ، وهو الماكبير عيسى أحمد ..

« روزاليوسف ١٩٥٩/١٢/١٤ »

## أكثر من فيلم جيد ..

فيلم « دعاء الكروان » كان فخرا للسينما العربية ، وهو يستحق بلا شك أن يرشح لجائزة الأوسكار العالمية ، ولكن هناك فيلما آخر يستحق نفس التكريم ، وهو فيلم « احنا التلامذة » .  
ان الفيلم الأخير لا يتقدمه الاسمان الكبيران ، فائق حمامة وطه حسين .. ولكن ممثليه ومخرجه ومؤلفى قصته قد استطاعوا أن يجعلوا منه قمة ترتفع الى مستوى فائق حمامة وطه حسين .. على الأقل ..

من الاكرم لفننا السينمائى ولوطننا ، ان نتقدم الى المهرجان العالمى بفيلمين ، بدلا من فيلم واحد .

● أبو بكر خيرت رشح مرة ثانية لجائزة الدولة التقديرية فى الموسيقى ، عدد أعضاء لجنة الموسيقى بمجلس الفنون والآداب ١٤ عضوا وافق منهم على ترشيحه ٤ فقط ، ومع ذلك اعتبر الترشيح رسميا ، والأربعسة الذين رشحوا أبو بكر خيرت هم الدكتور سامحة الخولى ، وجمال عبد الرحيم وصالح عبدون ومحمد رشاد بدران الأخير هو صاحب الفضيحة الموسيقية الأخيرة ، حين اقتبس

لقتباسا شديدا احدى مقطوعات الموسيقى الروسى « استرافنسكى » ونسبها الى نفسه ٠٠ واكتشف الاقتباس مستمع بسيط من الاسكندرية ، وأجرى تحقيق فى وزارة الارشاد وثبتت التهمة ، واعتكف رشاد بدران اسبوعين ثم خرج ليشغل كل وظائفه التكريمية السابقة فى اللجان الموسيقية المختلفة ، وليشترك فى ترشيح أبو بكر خيرت لجائزة الدولة ٠

اعتذر عن حضور الجلسة التى رشح فيها أبو بكر خيرت لجائزة الموسيقى ١٠ من أعضاء اللجنة منهم أم كلثوم وعبد الوهاب ومحمود الشريف والمستشار محمد فتحى ٠

وفى نفس الوقت تتناثر الأنباء حول ترشيح أم كلثوم أو عبد الوهاب للجائزة ٠٠ وأم كلثوم ليست موسيقية ، وعبد الوهاب ملحن لا مؤلف وجائزة الموسيقى هى الجائزة الحائرة بين جوائز الدولة ، لأن موسيقانا نفسها موسيقى حائرة ٠

هل موسيقانا هى السيمفونيات والكونسرتات أم هى الطماطيق والمواويل ؟ ٠٠

هل موسيقانا عالية أم محلية ؟ ٠٠

حددوا معنى كلمة « الموسيقى العربية » قبل أن تفكروا فى الجائزة ٠٠ وعندئذ تعرفون من يستحق أن ينالها ٠٠

● فى هذه الأيام التى تشتد فيها حركة الصراع الوطنى فى الكونفر ضد استعمار البيض يعرض فى احدى دور السينما بالقاهرة فيلم مهمته أن يشوه تصوير حياة الزوج ونفسياتهم وأن يبرز الدور « الانسانى » الذى يقوم به المستعمرون البيض ، يخفى الفيلم المسموم فى ثياب الدين ٠٠ ويلبس قناعا مبتكرا ، هو وجه « أودرى هيبورن » الرقيق الجميل ٠٠

« روز اليوسف ١٩٥٩/١٢/٢٨ »

## الفيلم العربى أحسن من الأصل الأمريكى

قصة فيلم « صراع فى النيل » مقتبسة عن فيلم أمريكى عرض  
فى القاهرة منذ عامين ، وحظى بقدر ضئيل من النجاح ٠٠ ولكن  
الفيلم العربى تفوق على الفيلم الأمريكى تفوقا ملحوظا .

وقصة الفيلم العربى ، عن كفاح البحارة فى النيل ، لى  
يواجهوا المتطور الجديد فى الحياة ، فيتخلوا عن مراكزهم الزراعية  
البلدية ، ويشتروا صنادل تجاريا يستفيدون متعاونين من ثمراته ٠٠  
وفى القصة شخصيات متعددة ٠٠ منها شخصية الأب العاجز ،  
والابن المدلل الذى كاد أن يفسد الخطة كلها لنقص تجربته ٠٠  
والبحار القوى الحازم الذى يقود السفينة فى رحلتها ، والغانية  
اللعوب ، والعصابة الخطرة التى تتربص للبحارة المكافحين ٠٠ أما  
قصة الفيلم الأمريكى فقد كانت عن شيخ عجوز له ابن مدلل ضعيف  
الشخصية ، وابن آخر بالتبني ، وهما يقودان قطيعا من الماشية الى  
المرعى ، ويحاول الابن المدلل أن يبيع الماشية ، ليتبع امرأة لعوبا  
حاولت اغواءه ، لولا أن يمنعه الابن المتبنى ، وكان يقوم ببطولة  
الفيلم الأمريكى « جوزيف كوتن » « وريتشارد مارك » ٠٠

الفيلم العربى اذن لم يقتبس قصة الفيلم بكل تفاصيلها اقتباسا

أعمى . بل لقد اقتبس فكرته وهى فكرة الابن المدلل ، الذى يحرمه أبواه من الدخول فى تجربة الحياة ، فيفشل فى مواجهتها حين تنتهى سنوات صباه .

وأنا أرحب باقتباس هذه الفكرة ، فهى فكرة جديدة على السينما العربية ، قد تعيد إليها بعض جديتها ، بعد أن استهلك السينمائيون أفكارهتك العرض والخيانة الزوجية وكوارث العمى والصمم والشلل وغيرها .

واقتبس الفيلم العربى أيضا بعض التفاصيل أما التفاصيل الأخرى فكلها مستمدة من بيئتنا ، قريبة الى نفوسنا ، نابعة من تقاليدنا وعاداتنا وتصرفاتنا ، وقد أضاف الفيلم العربى الى القصة مفهومات جديدة تناسب حياتنا الثورية ، حين تنتقل من نطاق الخطب والتعميمات الى نطاق الحياة اليومية العادية .

وسر مهارة المخرج فى هذا الفيلم أنه وضع كلا من الممثلين فى مكانه .

كان عمر الشريف رائعا فى دوره كابن مدلل وساعدته ملامح وجهه البريئة الطفولية على أداء هذا الدور . وكذلك كان رشدى أباطة رجلا حقيقيا من أبناء الفلاحين فى الصعيد ، وهند زسقم غازية .

إن بعض المشاهد تبنت منها براعة المخرج فى تصوير المجموعات مثل مشهد « المولد » . الدقائق العشر الأخيرة فى الفيلم كانت دون المستوى ، حين حفلت بالمفاجآت والحركة العنيفة ولكنه منطلق النهاية السعيدة . وشباك تذاكر الدرجة الثالثة ، الذى كنت أتمنى ألا يخضع له .

## مواهب لهند .. غير الجسد !

عرفت هذا الأسبوع أن هند رستم لها مواهب غير جسدها وشعرها الأشقر .. لقد وقعت هند أمام حسين رياض الممثل الكبير واستطاعت أن ترتفع الى مستوى كتفيه .. ولولا اكبارى لحسين رياض لقلت أن رأسها كانت برأسه ..

وكان الدور هو دور هند التقليدى .. ولكنها جعلت منه شيئا جديدا فى عالم التمثيل ، وامتد الاغراء الى جذور انثوية ونفسية عميقة ، وتفوقت على نفسها تفوقا ملحوظا ..

وهند خامة فنية أصيلة بلاشك .. والدور العادى هو الذى يجعل منها مجرد امرأة مغربية ، أما الدور المرسوم بعناية فهو الذى يجعل منها ممثلة وامرأة مغربية فى نفس الوقت .. وقد كان دورها فى فيلم « رجال فى العاصفة » دورا مرسوما بعناية ، تولى تنفيذه مخرج حساس ناجح لايملك الناقد الا أن يتوقع له مستقبلا لامعا فى عالم الاخراج ، وهو المخرج حسام الدين مصطفى .

وفى مخرجنا الجديد ميزة لا يتمتع بها الكثير من مخرجينا ، وهى قدرته على المحافظة على « الجو » .. ان المناظر والديكور

عنده جزء من القصة ٠٠ تؤدي هي الاخرى دورها مع الممثلين ٠٠  
وكل تلك العناصر تتحرك في أسلوب واقعي ليس فيه ادنى خداع  
للمتفرج ٠

\*\*\*

قال لى أبو السعود الابيارى ، وكأنه يعتذر عن مسرحيته  
الجديدة « عمى فتافيت السكر » - لانتوقع قبل أن تدخل المسرح  
الليلة مسرحية هادفة كما يقولون ، ان هدفها هو الضحك ٠٠

وفكرت قليلا فيما يقوله أبو السعود ، أنه يعتقد أن الناقد يبحث  
عن الهدف ، فإذا لم يجد هدفا اجتماعيا فى ثنايا المسرحية انصرف  
عنها ٠٠ وهذا فهم خطير ٠٠ ان الناقد يبحث أولا عن الشكل الفنى ،  
فإذا كانت المسرحية ناجحة فنيا وكشفت للمتفرج عن معان جديدة  
كانت مستخفية فى نفسه ، أو كشفت له تناقضا فى مظهر الحياة ،  
وإثار هذا التناقض المكشوف الضحك أو التأمل فى نفسه ،  
فالمسرحية ناجحة ، سواء أكانت دراما أو كوميديا ٠٠

والناقد لا يناقش الهدف الا اذا حاول المؤلف ان يجعل  
لمسرحيته هدفا ، فهو عندئذ يحاسبه على محاولته ٠

كنت أريد أن أقول هذا الكلام «لأبو السعود الابيارى» لولا أن  
جرس المسرح أعلن رفع الستار فصافحته ودخلت لأضحك من أعماقي  
ساعات متواصلة مع المسرحية الجديدة « عمى فتافيت السكر » ٠٠  
وخرجت سعيدا ٠٠ ليس الضحك هدفا ؟

« روزاليوسف ١٩٦٠/٢/١٥ »



## فن الوحدة

كانت الفنون كلها الادب والسينما والموسيقى والغناء هي  
طلیعة الوحدة بین العرب ٠٠ ان أسماء شوقی والرصافی وخلیل  
مطران وطه حسین وتوفیق الحکیم وأم کلثوم وعبد الوهاب وفیروز  
وفاتن حمامة ، كلها أسماء عربية ، قبل أن تنسب إلى قطر أو إقليم  
معین من اقالیم العروبة ، وحول هذه الأسماء وغيرها ، وحول  
انتاجها الفنى والأدبی التقت عروبتنا وتعارفنا وتبادلنا المشاعر ،  
وأحسنا بأننا اقویاء ٠٠

ومهمة الفن بعد أن تحققت وحدة مصر وسوريا لتكون نواة  
للوحدة العربية الشاملة ، فى المستقبل القریب ، هذه المهمة قد  
أصبحت الآن أكبر ، وأجل ، وأحوج إلى التوجیه والاهتمام  
والتفكير ٠

وذلك لأن الوحدة العربية ، دخلت بعد وحدة مصر وسوريا ،  
فى مرحلتها الايجابية ، بعد أن عاشت فى المرحلة السلبية طوال  
القرون التى كان الاستعمار فيها یبث نفوذه بیننا ، ويحاول السيطرة  
على وجداننا وأذواقنا ٠

ان على الفنان العربی فى المرحلة القادمة ، أن يضع فى ذهنه

أنه ينتج منه لكل العرب ، وإن من أجزاء الوطن العريسي مامو مجروح ، وما هو سليب ، وما يرسف فى قيد الاستعمار • وإن الطريق أمامنا طويل لكى نصنع الغد الذى نتمناه وإن من وأجبه أن يساهم فى بناء وحدة الأيدي فى الغد ، كما ساهم فى المحافظة على دعائم وحدة القلوب فى الأمس •

إن أغنية ناجحة عن الوحدة ، أو فيلما نظيفا عن مأساة فلسطين ، أو مسرحية نابضة عن أهدافنا الاجتماعية تستطيع أن تصل الى القلوب بأسرع وأجدى من ألف مقال أو بحث ، وقديما قال أرسطو « لايهمنى من يضع قوانين الأمة اذا وضعت أنا أغانيها » •

والآن ، وبعد عامين حافلين من الوحدة ، لم ينزل المعركة من أسلحتنا الفنية الا الأغاني ، أما المسرح والسينما فمازالا بعيدين عن جو حياتنا المنفعل • وحتى الاغاني ، يكتب الكثير منها فى عجلة ، ويلحن فى عجلة ، ويغنى فى عجلة ، ثم يموت بعد أسبوع المناسبة • ونظل نفتش عن الأغنية القومية التى نستطيع أن نقرنم بها فى ساعات صفونا وانتصارنا •• أو فى ساعات تأهبنا وخوضنا للمعركة •• فلا نجد ••

« روزاليوسف ٢٢/٢/١٩٦٠ »

## المخرج الروائى

اسعدتنى الظروف فى هذا الأسبوع برؤية احدى روائع حسن الامام ، أو على الأصح الرائعة الأخيرة له ٠٠ فيلم انى اتهم ٠٠

وحين يقدم حسن الامام فيلما من افلامه فانه يبتلع فى جوف الدعاية الشخصية له كل جهود الفنيين الذين يتعاونون معه ٠ اسمه يتردد فى مقدمة الفيلم ثلاث مرات ، مرة ٠٠ حسن الامام يقدم ، ومرة ٠٠ فيلم من اخراج حسن الامام ، ومرة الثالثة ٠٠ المخرج ٠٠ حسن الامام ٠٠ وفى الخمس دقائق الأولى للفيلم يظهر حسن الامام فى لقطة سريعة اقتداء بخالد الذكر المرحوم سيسيل دى ميل ٠٠

وأنا اغتفر كل هذا لحسن الامام لو قدم فى الساعتين اللتين استغرقهما الفيلم ٠٠ سسينما حقيقية ، ولكن يظهر أن المخرج « الروائى » واقع فى وهم تخلت عنه السينما العالمية ، بل وكل الفنون منذ فترة ليست بقصيرة ، هذا الوهم هو أن طريق الوصول الى قلب الجمهور مرصوف بالجنس أو الفاجعة ، والجنس والفاجعة عنصران أصيلان فى حياتنا البشرية ، ولكن يجب تناولهما بحذر ٠٠ بأصابع فنان وعقل انسان مهذب ٠٠ والا أصبح الجنس مبتذلا سخيفا ، وأصبحت الفاجعة شيئا يثير الضحك ٠

وفى كل حياة مأساتها ، ولكن المأساة يجب أن تكون مأساة بشرية معقولة لكى تصبح مادة للفن ..

ان الفشل فى الحب مأساة ، والشيوخوخة العاجزة مأساة ، والخيانة الزوجية والظلم الاجتماعى والحوادث الطارئة كلها عناصر لمأساة .. ومن الممكن معالجة كل منها على حدة ، لنصنع منها فيلما سينمائيا دراميا ناجحا .. أما ان تنهال كل هذه المصائب على رأس واحدة مصيبة وراء مصيبة ، بلا منطق معقول ، ولا سبب ظاهر .. فهذا لكلام لا يصلح الا فى الحوادث ..

وقصة « انى اتهم » قصة من هذا النوع الساذج ، وهى تتجه الى المتفرج الساذج لكى تثير شفقته ، وتدفعه الى المصمصبة بشفتيه ولكن هذا الجمهور الساذج وهم فى عقول المخرجين هو الآخر ، لأنى سمعت أكثر من ملاحظة استنكار من جيرانى البسطاء وأنا اجلس على مقعدى فى الصالة ..

أن كلمة « مش معقول » هى الكلمة التى تتردد بانتظام فى ظلام الصالة ..

والمخرج مسئول عن القصة نصف مسئولية ، وان كان حسن الامام - على اغلب الظن - هو الذى اختارها واقتبسها بمزاجه السودانى . أما مسئوليته الكاملة فهى عن الاخراج ، لا شىء جديد على الاطلاق . تدخل من ديكور الحارة فى ديكور منزل عامل البناء المسجون من شهور ، فتجد ستائر من الماركزيت والقطيفة وكراسى ستيل وقازات مستوردة ..

الممثلون عناصر طيبة . كلهم بلا استثناء ، آلات جميلة وطيبة .. ولكن بدون مايسترو ..

« روزاليوسف ١٩٦٠/١/٢٥ »

## الفيلم الهادئ

كان من الملاحظ فى الحقل السينمائى أن الأفلام الحقيقية التى تهدف الى التسلية الهادئة ، ولاتخلو من قصة مرحلة ذات نهاية سعيدة ، ويتخللها الغناء الدافئ والحب الرقيق ، قد أوشكت أن تختفى ، لتحل محلها أفلام الفودفيل أو الكوميديا الصاخبة المنحدرة الى مستوى الاسفاف ، أو أفلام الميلودراما المعاصفة المزحومة بالمفاجآت والكوارث مع أن هذا النوع الأول من الأفلام الرقيقة تسلية يستمتع بها المتفرج ، وتنقل به من جو حياته الى جو آخر رقيق . فهى تكاد تكون نوعا من « التطهير » الذى تحدث عنه النقاد الفنيون . ذلك التطهير الذى يقوم بدور « صمام الأمن » فى آلة كياننا النفسى . ويتسرب منه ما فاض عن نفوسنا من الشجن أو الأسى أو الانفعال ، والواقع أن هذا الفيلم الرقيق فى تنفيذه أشد صعوبة من أفلام الفودفيل أو الميلودراما . سواء فى اختيار قصته أو أبطاله ، أو إخراجة أو تصوير مناظره .

وقد رأيت فيلما رقيقا ناجحا هذا الاسبوع وهو فيلم « لحن السعادة » الذى أخرجه حلمى رفله ، وقدم فيه محرم فؤاد وإيمان . وفى ثنايا الفيلم قصة غرام مرح أحيانا حزين أحيانا بين محرم

وايمان ، وصراع هادئ دون كوارث ولا مبالغة بين نظرتين الى الحياة ، وتنفيذ هادئ ايضا فيه اناقة بلا امتياز .

فى الفيلم عيبان : اولهما ان حوارہ فى كثير من الأحيان يبدو قاصرا لايعبر عن افكار الابطال او نفسياتهم ، وتنقصه البراعة فى استخراج النكتة الرائعة اللامحة . كما أنه يزدهم فى بعض المشاهد بفقرات من الوعظ الذى يبدو كأنه يفترض غياب الجمهور .

والثانى : محرم فؤاد نفسه .. انه لا يمثل بمستوى واحد ، ووجهه يبدو باهتا وخاصة حين يغنى ، فاذا حاول ان يفعل فى الاغنية الأخيرة للفيلم أصبح صوته بكاء مخنوقا .

« روزاليوسف ٢٩/٢/١٩٦٠ »

## لقاء آسيا وأفريقيا

باندونج الفن عقد هذا الأسبوع فى القاهرة -

عرضت دول آسيا وأفريقيا خلاصة فنها السينمائى ، ووقف ممثلوها على مسرح رسمت عليه خارطة القارتين الكبيرتين بالورود البنفسجية والصفراء لكى يعلنوا أن شعوب آسيا وأفريقيا تستطيع أن تهب العالم فنا رائعا يرفع من قيمة الانسان ، ويفنسى احساسه ونفسه وذوقه •

ان الفيلم الأمريكى لم يعد هو سيد الأفلام ، ولم تعد المدرسة الأمريكية فى صناعة السينما ، تلك المدرسة التى تتسم بسرعة الايقاع ، والاشارة والحرقية المتقنة ، والتى لاتعنى كثيرا بمضمون الفيلم ، لم تعد تلك المدرسة هى المدرسة السينمائية الوحيدة ، فهناك مدارس أخرى نبتت فى آسيا وأفريقيا ، وتلمس مشاكل الانسان وحياته ، وفيها ذلك الايقاع الهادئ المتسلسل الذى تتميز به نفوسنا الشرقية الهادئة •

ونجاح المؤتمر لا يتم فعلا الا اذا فتحنا بعد ذلك نوافذنا للفيلم الآسيوى ، وقطعنا الطريق على الفيلم الأمريكى . الذى

يحتكر وحده حتى الآن صناعة ذوقنا ، ولاشك في أن معظم هذه الأفلام الشرقية فيها فائدة لجمهورنا ولسينمائيينا على السواء ، وأنها تستطيع بمضى الزمن أن تصل الى مكانه تدانى مكانة الفيلم الأمريكى عندنا .

ينبغي إذن تنظيم التبادل السينمائى بيننا وبين جيراننا فى الشرق ، والفائدة عندئذ مزدوجة ، لأن أفلامنا المحلية القوزيع تستطيع أن تجد لها أسواقا فى هذه البلاد ، فتتدعم بذلك امكانياتنا الفنية ورموس الاموال المستغلة فى الصناعة ، ويرتفع مستوى الفيلم لاتساع سوقه .

ان الطريق الوحيد لدخول الهواء الصفى هو فتح جميع النوافذ وهامى نافذة جديدة تفتح لنطسل منها على فن قارتينا الكبيرتين .

« روزاليوسف ١٩٦٠/٣/٧ »



## أفلام الترسو !

ما هو المقياس الذى تتبعه الاذاعة فى اذاعة الأفلام العربية ؟  
المفروض أن هذه الافلام دعاية لصناعتنا السينمائية فى العالم العربى  
وتقديم لفننا وحضارتنا ، ومحاولة لربط المستمع العربى باذاعاتنا  
٠٠ ولذلك فمن الواجب أن تكون كل الافلام المذاعة فى مستوى  
مشرف ، والا تذاع الا بعد نجاحها المجمع عليه ٠٠

وفى الموسم الماضى عرض فيلم اسمه « المفجرية » وسبقته  
دعاية ضخمة مبتكرة ، وقادتنى خطاى الى السينما لاشهد الفيلم ،  
وخرجت وقد دسست قلمى فى جيبي اشفاقا على المنتج والمخرج  
والممثلين ، وانحدر الفيلم بعد ذلك الى دور عرض الدرجة الثانية  
والثالثة مع مغامرات طرزان وحلقات بستر كيتون ، والتذكرة بقرش  
ونصف ، وقلت فى نفسى ٠٠ أهو فيلم ويقوت !

وفوجئت فى احدى سهرات العيد بالفيلم مذاعا من محطة  
صوت العرب ٠٠ قصة الفيلم ملفقة ٠٠ الخادمة تعشق سيدها الذى  
يتبين أنه أخوها ثم يظهر أنه ابن عمها ، وينت سيد البيت تتبين أنها  
دخلت بيته خطأ ، والأب ليس أبا ، ومحكمة ومحامون فى محكمة

جنح يتبادلون المواعظ ، وحجرة خدم يجتمع فيها الخدم ليلعبوا  
البريدج ويشربوا الويسكى ، وهيصة مدتها ساعة ونصف ٠٠ بلا  
منطق ولا جذور فى الحياة ٠

ان الاذاعة مؤسسة قومية ، وواجهة مشرفة لنهضتنا  
وحضارتنا ٠

وانى لأرجو ألا تنقل أبواقها الا ما يشرفنا ٠٠ فعلا ٠

### \*\*\*

صديق صحفى أجنبى ، يطوف ببلاد الشرق الاوسط ، ومسافر  
غدا الى لبنان فالعراق ٠٠ سألنى : كيف يقضى ليلته فى القاهرة ٠٠  
قلت له انه يستطيع أن يرى الهرم فى المساء ٠ أو يجلس فى بار  
الهيلتون ، أو يدخل أحد الكاباريهات ٠٠

وقال لى الصديق : اليس عندكم فن !! أريد فنا حقيقيا نظيفا ٠

وشعرت بالزهو حين قلت له انه يستطيع أن يشاهد فرقة رضا  
ومسرح شكوكو والمسرح القومى والمسرح الحر ٠

وشعرت بالزهو أكثر فأكثر حين قلت له انه يستطيع أن يشاهد  
فيلمين نظيفين يعرضان الآن فى القاهرة ٠

وازدادت القاهرة جمالا فى عيني زميلنا الوافد من الغرب ٠٠

وانركت أن السائح لايهمه كازينو القمار وكاروسيل دى بارى  
بقدر ما يهمه أن يرى الوجه الحقيقى لثورتنا ٠٠ فى فنا ٠٠

« روزاليوسف ١٩٦٠/٤/٤ »

## مازال هناك وقت للحب

نحن الآن فى عام ١٩٦٤ ٠٠ (\*)

ومنذ شهور أو أيام ، ضغط مجنون على أحد الأزرار ، وانطلقت القنابل الذرية والهيدروجينية ، تمحو العالم وتحيله انقاضا ، ومن افلت من الموت مخنوقا أو صريعا أو جريحا قتله الاشعاع الذرى ، ولم يبق على ظهر الحياة الا مدينة نائية فى استراليا وغواصة أمريكية تائهة على أمواج المحيط ، فيهما بضعة مئات من البشر محبوسين فى مصيدة الموت كالفيران .

وهذه الفيران البشرية الحبيسة نتوقع موتها القاسم مع الرياح، فسوف تحمل الريح فى مدى شهور أربعة أو خمسة اشعاعات الذرة اليهم ، ويموتون دون مقاومة ، وتغالبهم نفس اليد المجنونة التى ضغطت على أحد الأزرار منذ شهور ٠٠ ان كلا منهم يحمل أكفانه فى قلبه ٠٠

ولكن الحياة رغم ذلك تمضى ، والحب يولد بين قائد الغواصة الامريكى الذى فقد زوجته وابنيه فى الحرب ، حين داهمهما الاشعاع الذرى وهما على سريرهما الصغير ، ونجا هو ، وهو فى وسط

---

(\*) أربع سنوات بعد كتابة المقال .

المعمعة ، الحب يولد بين هذا القائد وبين فاتنة سكيرة فى مدينة  
استرالية صغيرة ضاعت حياتها هدرا فى ظل الأمن والسلام واللذة ،  
ولاتفطن لمعنى حياتها الا عندما تقف على هاوية منحدر الموت ٠٠

انه حب يائس يوازيه حب متفتح آخر بين ضابط بحرى صغير  
وبين زوجته ، حب ينمو كل يوم ويزيد ، وقد أهداهما الحب هديته ٠  
طفلة صغيرة يرجو أبوها أن تعيش ، ولكنهما يدركان أن هواء الحياة  
كلها أصبح مسموما ٠٠ وقصص أخرى صغيرة عميقة ، تنبش قلب  
المتفرج بقسوتها وواقعيتها ٠٠

ليس فى قصة الفيلم خيال ٠٠ لاننا جميعا نعيش وسيف الحرب  
الذرية فوق رقابنا ، ولا أحد يدري متى تكون النهاية ٠٠

الفيلم يتساءل : من المسئول عن الخوف الذى نعيشه ؟  
هل هم السياسيون ؟ هل هم العسكريون ؟ أم أن المسئول هو  
البرت اينشتاين الذى قال للناس : ان الذرة من الممكن أن تنفلق ٠٠  
وكان عند اينشتاين ضمير ، ولكن من خلفه من العلماء أخذوا علمه ،  
ولم يأخذوا ضميره ٠٠

والفيلم ينتهى بالعالم وقد أصبح خرابا ، لايتردد فيه نفس  
بشرى ، كلمة معلقة فى ميدان تقول لنا ، وصيحات الموسيقى  
التصويرية تقرر الأذن : مازال هناك وقت ٠٠

مخرج الفيلم ومنتجه ستانلى كرامر مخرج متفوق ، حريص  
على التفاصيل التى يريد بها أن يسبغ جوا من الواقعية على  
الفيلم ، ليقول للمتفرج ٠٠ أليس هذا جائزا وصحيحا ٠٠ أليس  
هذه الفيران البشرية الحبيصة فى مصيدة الموت مثلى ومثلك ٠٠

لقد أدى جريجورى بيك وفرايداستير واقا حاردرن وتونى بركنز  
أروع أدوارهم ٠٠

« روزاليوسف ١٩٦٠/٤/٢٥ »

## حب .. وضرب .. وطرب !!

لفت المخرج حسام الدين مصطفى انتباهي في الموسميين الماضيين بفيلميه « بافكر في اللي ناسيني » و رجال فى العاصفة » وتوقعت لحسام مستقبلا ممتازا كمخرج يستطيع ترجمة القصة المكتوبة الى قصة سينمائية ، تعبر فيها الصورة عما تحتويه الكلمة من معنى وايعاء ، .. مع الاحتفاظ بواقعية الحوادث ، وتسلسلها ، وأعجبني فى الفيلم الأول بالذات مقدرته على خلق جو الأسيرة المحلية ببساطته وواقعيته وصدقته . وفى الفيلم الثانى كان المخرج موافقا فى استغلال طاقات هند رستم وحسين رياض ورشدي أباطة الفنية الى أوسع مدى ..

وذهبت لرؤية فيلمه الجديد « وداعا يا حب » وأنا أتوقع أن أشهد مزيدا من النجاح ، ولكن هذا الفيلم خيب ظنى ، إذ كان مستواه أقل كثيرا من مستوى فيلميه السابقين ، والمسئول عن ذلك - فى رأيي - هو القصة الملفقة التى يقوم عليها بناء الفيلم أولا ، والسيناريو الساذج الذى حولت اليه القصة ثانيا ، وعدم اهتمام المخرج بأن يحدد لفيلمه طابعا واضحا .

القصة قصة موسيقار ناشئ يعثر على عقد ماسى ، فيرده الى

صاحبته ويرفض أن يأخذ المكافأة ، فتعرض عليه صاحبة العقد ،  
وهى صاحبة « عزبة » أيضا أن يعمل ناظرا لعزبتها ٠٠ وتحبه ٠٠  
وهناك شرير وقتاة مستهتره يتحالفان على طرد الموسيقار  
الناشئ من قلب الفتاة الغنية وعزبتها ، ويعثران على مستند -  
لا قيمة له - يستطيعان بواسطته أن يبتزوا ألف جنيه من أموال  
صاحبة العزبة عن طريق الموسيقار الناشئ ، فتطرده صاحبة العزبة  
وتظن أنه ٠٠

ويلمع الشاب فى حفلة أضواء المدينة ، ويصبح بين عشية  
وضحاها مطربا مشهورا ، ويذهب بأول ألف جنيه تدخل جيبيه عن  
طريق الغناء الى صاحبة العزبة ليبرئ نفسه من تهمة السرقة ،  
فيقتله الرجل الشرير قبل أن يستطيع اثبات براءته ٠٠

وقد كان واجب السيناريست حين يحول مثل هذه « الحدوته »  
الى سينما أن يعيد تركيبها ، فيجعل منها مثلا قصة عاطفية خفيفة ،  
أو قصة صراع عادى بين الشر والخير ، أو قصة مثيرة يستغل  
فيها حكاية المستند الغامض ، ويجعلها أساسا للسيناريو .

ولكن شيئا من هذا لم يحدث ، وأصبح الفيلم مثل دكان  
البقالة ٠٠ فيه من كل صنف ٠٠ اشارة ٠٠ وحب ٠٠ ورقص ٠٠  
ومغنى ٠٠ وأسرار ٠٠

والمخرج ، أيضا ، لم يحاول أن يستغل عنصرا من هذه  
العناصر التى أزدحمت بها القصة ، وكانت بعض المشاهد فاشلة  
تماما ، مثل مشهد حفلة عيد الميلاد التى بدت كأنها حفلة فى كباريه  
وبدا المدعون كأنهم كورس يتحرك بأوامر مدرب رقص ، على خشبة  
مسرح .

كلمة أخيرة ٠٠

محرم فؤاد يتقدم كثيرا كممثل ٠٠ ويدور حول نفسه  
كمطرب ٠٠

« روزاليوسف ١٩٦٠/٤/٢٥ »

## يا خيبتنا .. !!

هذه الاخبار تغيظنى ..

● يفكر فلان فى اخراج فيلم مقتبس من قصة « الاخوة كارامازوف » ويقوم ببطولته فلان وفلان وفلانة ..

● يجرى الآن تصوير فيلم مقتبس عن قصة « جيلدا » التى اضطلعت ببطولتها ريتا هيوارث ، وجلين فورد ، وتمثل دور ريتا وفلان دور جلين فورد .

● الفيلم المقتبس من قصة « اناكارنينا » لتولستوى ، الذى اخرجته السينما مرتين يقوم ببطولته فلان .. وفلانة ..

الى آخر هذا الحشد من الأنباء الفاضحة ، التى تصفع دون مبالاة وجه حياتنا الفنية ، وتنعى اليها قصاصينا وكتابنا ، ومخرجينا ، وفنانينا ، وكل من يعمل فى هذا الفن العظيم ، الذى اسمه السينما ، والذى انحدرنا به نحن الى مستوى التقليد والاقتباس والخطف .

ان قصة مثل الاخوة كارامازوف ، فى اصلها المكتوب الذى

الفه منذ حوالى مائة عام فنان معذب ممزق النفس ، اسمه  
دستوفسكى ، فى ألف صفحة ، وأخذت منها السينما الامريكية  
لمحات خاطفة لتصنع منها قصة سينمائية ، قصة روسية صرفة  
فمشتكلتها الرئيسية هى الايمان الغيبى حين يقف ازاء التفكير  
الحر ، أو مشكلة روسيا القيصرية حين كانت تقف جامدة ازاء  
أوروبا المتحررة ٠٠ وكان المفكرون الروس ينقسمون الى فريقين ،  
فريق يدعو الى العودة الى الافكار الدينية والولاء للكنيسة وفريق يدعو  
الى أن تلحق روسيا القيصرية بأوروبا فى تقديسها للعقل والتجربة ،  
وكان الفنان المعذب دستوفسكى يقف فى صف الفريق الأول ٠٠

وقصة أنا كارنينا ليست مجرد قصة امرأة خاطئة ، فما أكثر  
الخاطئات والخاطئين الذين لا يثيرون شهية القصاص للكتابة سيرة  
خطيئتهم ٠٠ ولكنها قصة روسية صرفة ، تحكى حياة الطبقة الراقية  
الروسية فى جانبها الوجدانى ، وما القطار الذى التقت أنا والعشيق  
على رصيفه ، وهو نفسه القطار الذى التهم جثة أنا فى آخر القصة  
الا رمز للحضارة الجديدة التى لاتسمح للسلالة المنقرضة من أبناء  
الذوات أن يضيعوا حياتهم وراء نوازح القلب ٠

هذه القصص المقتبسة كلها . أو معظمها ، قصص مرتبطة  
بواقعها ، وهذا هو سر نجاحها ٠ والأجدر بالفنانين العرب أن  
يبحثوا عن قصص تنبع من حياتنا ، الا اذا كانوا يفضلون الطريق  
الأسهل ، فيقتبسون القصة والسيناريو والحوار ومشاهد التصوير ،  
وتصبح المسألة مجرد عملية دبلجة مزدوجة للصوت والصورة ٠٠

« روزاليوسف ١٩٦٠/٥/٩ »



## يا حبيبى !

مخرج الفيلم يقول لك من أول لقطة ان فيلمه استعراضى ، وكأنه يدعوك الى عدم الاهتمام بالقصة، ولا تفكر فى ضعفها أو قوتها، لأن الغاية الحقيقية من الفيلم هو رقصات نجوى فؤاد وأغانى ضياء وندى وفكاهة حسن فايق •

الواقع أن قصة فيلم « يا حبيبى » قصة لا بأس بها ، وإن كان موضوعها مطروقا ، فهى صراع عادى بين الخير والشر •• الخير الذى يمثلته جميع أبطال القصة والشر الذى يمثلته محمود المليجى وحده ، وينتهى هذا الصراع طبعاً بتغلب الخير ، بعد مفاجآت وأحداث كثيرة •

المهم فى الفيلم هو استغلال المخرج « حسين فوزى » للعناصر الاستعراضية التى حشدتها فى فيلمه ، أهمها نجوى فؤاد وضياء وندى وفرقة رضا ثم ذوقه فى اخراج هذه المشاهد الاستعراضية • لقد كنت أعانى دائما من ثقل ظل نجوى فؤاد على الشاشة ، ومن عجزها الواضح عن التمثيل ، ولكنها فى هذا الفيلم تقدمت كثيرا ، وارتفع حجاب ثقل الدم الذى كان يمنع الجمهور من رؤية

تمثيلها ، ويلفته الى رؤية جسدها فقط ، كما انها رقصت بمهارة  
وتحركات حسب خطوات مرسومة وخصوصا فى مشهد رقصسة  
الكاباريه .

أما ضياء وندى فقد أسند اليهما المخرج الدور الثانى فى  
القصة ، وحاول استغلال قصر قامة ضياء كعنصر فكاهى ، فوفق  
فى بعض الاحيان ، وإن كانت لهجته ظلمته أحيانا أخرى ، وكانت  
ندى جميلة فى بعض المشاهد دون البعض الآخر ولكنها نجحت فى  
الغناء ، وأرجو أن ينال الثنائى ضياء وندى مزيدا من النجاح فى  
أفلامهما القادمة ، فهما عنصر جديد تحتاج اليه أفلامنا  
الاستعراضية .

طبعاً ٠٠ أغاني الفيلم كانت من تلحين ضياء ، وكذلك  
موسيقاه التصويرية ، وقد أثبت ضياء أنه يستطيع أن يخرج من  
دائرة الدويتو الى دائرة أخرى أكثر رحابة مثل الأغنية العادية  
والاستكتش والموسيقى التعبيرية دون أن يتخلى عنه النجاح .

« روزاليوسف ١٦/٥/١٩٦٠ »

## الاثارة وحدها لا تكفى

يستطيع المخرج المتمكن من صناعته ان يشد اعصابك بفيلم بوليسى تسعين دقيقة ، وان يعلق عينيك ببياض الشاشة وسوادها ، وان يجعلك تحس بعد ان ينتهى الفيلم بنوع من الاسترخاء الهادئ اللذيذ لان المشكلة الوهمية التى شغلتك وقيدتك الى كرسى دار العرض قد حلت على خير وجه ..

ولكنك بعد ان تخرج من الصالة المظلمة الى الشارع المزدحم ، ان تجد شيئا قد بقى لك من الفيلم .. لافكرة ولا تأمل ولا اثر يمس قلبك كلما تذكرته ، وكل ما تستطيع ان تستعيد ذكره هو هذه الرعشة التى انتابتك فى بعض المشاهد لرؤية وجه مخيف أو ظهر مطعون بخنجر ..

وافلام الاثارة مثل الروايات البوليسية المسانجة وافلام داركيولا دليل حين تنجح على ان المخرج ماهر ولكنها ليست دليلا على انه فنان ..

وذلك لان الفن الحقيقى هو مابقى منه شيء جميل فى نفسك ، يزداد جمالا كلما بعدت عنه ، وفصلت بينك وبينه ايام النسيان ، التى تطمس التفاصيل ، ولا تبقى الا الجوهر الجميل ..

ومن منا لا يحتفظ بباقة من ذكريات صباه مع أفلام « ذهب مع الريح » ، وجسر واترلو والأرض الطيبة » ، وغيرها ..

والفيلم الذى يعرض الآن فى القاهرة بعنوان « شبح الماضى » واسمه الاصلى « قضية قذف » فيلم من النوع الأول ، وتقوم ببطولته أوليفيا دى فيلانودوبيرك بوجارد وهو قصة بوليسية محبوكة فعلا ، ولكنها ايضا تافهة المضمون .

والاتجاه نحو انتاج أفلام من هذا النوع اتجاه قوى ، يجد صدى فى جميع أنحاء العالم ، وأخشى أن يصل هذا الاتجاه إلينا ، وأظنه قد وصل ، ثم يتمكن من صناعتنا السينمائية الناشئة ، وينسى مشاكلنا الحقيقية فى خضم الاثارة والفزع والتشويق .

« روزاليوسف ١٩٦٠/٥/٣ »

## جبار الشاشة ووحش الشاشة

فيلم « سوق السلاح » الذى يعرض هذا الأسبوع فى القاهرة من أحسن الأفلام العربية التى ظهرت هذا الموسم ٠٠ وأحسن ما فى هذا الفيلم أنه يدحض حجة بعض السينمائيين حين يتحدثون عن أفلام ترضى الجمهور وأفلام أخرى ترضى الخاصة أو النقاد المتحذلقين كما يسعونهم ٠ فهذا الفيلم علىء بالتشويق والمغامرة ، وهناك مشاهد من الرقص والغناء والضرب تتخلل قصته ، وذلك قد يرضى جمهور « الترسو » الذى يهدف الى ارضائه بعض السينمائيين بحيلهم الساذجة ، ولكن فيه الى جانب هذا كله قصة متماسكة ، وسيناريو موفق ، وحوار لامع منىء بالذكاء والفكاهة ، وتصوير ممتاز ٠٠

قصة الفيلم عن تجار المخدرات ، ويتقاسم بطولاتها عملاقان حقيقيان فى التمثيل هما محمود المليجى وفريد شوقى ، وقد كان كل منهما يقف ازاء الآخر ، ندا له ، فى دورين متشابهين ، ولكن كلا منهما احتفظ بأصالته وطريقته الخاصة ، فكشفت مقدرة كل منهما عن مقدرة الآخر ٠

وكانت هدى سلطان لامعة فى دور العالة « بهية الحلاوية » ،  
وعند هدى من الملامح المصرية والقوام الممتلىء ما يرشحها لهذا  
الدور ، ويكفل لها اذا اجادت التمثيل أن تبرز فيه ، وقد اجادت  
هدى فعلا ، وارتفعت الى مستوى عال كممثلة ..

ومن اجمل مشاهد الفيلم مشهد المطاردة فى اطراف القاهرة .  
فقد أدت فيه الكاميرا والحركة المرسومة دورهما بنجاح اتاح لهذا  
المشهد أن يبدو طبيعيا وملينا بالحيوية ..

ولمع كمال عطية كمؤلف اغان الى جانب اخراجه للفيلم . فقد  
كانت كلمات الاغانى موفقة رغم تأثر كمال ببيرم التونسى ، وعلى  
العموم فكمال عطية يستحق التهنئة على هذا الفيلم الجيد الذى  
يثبت أن التسلية والهدف الاجتماعى لا يتعارضان ، والذى يرتفع بلا  
شك الى مستوى الأقلام الأمريكية الجيدة من نوعه ..

« روزاليوسف ١٣/٦/١٩٦٠ »

## آخرهم

آخر المبشرين بالجسد هو تنيسى وليامز الذى تعرض له القاهرة هذا الأسبوع فيلم « جلد الثعبان » الذى كتب هو قصته وحواره ، وتنيسى وليامز هو أعظم لكتاب المسرح المحدثين بلا شك ، لأنه قد عاد بالمسرح والمشاكل الدرامية الى محيط الأسرة ، والعلاقة بين الرجل والمرأة ، وبين الأم والآب والأبناء ، وهذا المحيط هو نفسه محيط الدراما الاغريقية منذ سوفوكليس واسخيلوس .

وشئ آخر يميز تنيسى وليامز فى عصرنا هذا ، وهو أنه يقف وحده ضد الاتجاه السائد للعصر ، فان هذا العصر يتجه نحو اعتبار الانسان مخلوقا سما عن غرائزه ، وارتفع عنها ، هذا الاتجاه لا يرضى الكاتب الأمريكى المعاصر ، لأنه فى وقفته أمام الحياة والموت ، لم يجد رمزا للحياة أكثر دلالة من الاخصاب . من القدرة الجنسية المتوالدة ولم يجد رمزا أكثر دلالة على الموت من العقم والجذب ولعل هذه النظرة الجديدة التى ترفع الاخصاب والعقم الى رمزين للحياة والموت هى المظهر لتبلور فلسفته .

والواقع أن محاولة تنيسى وليامز تجسيد فلسفته فى فيلم قد أجهدت الفيلم والمتفرج معا ، لأن متفرج السينما يجلس عادة فى

مقعده مسترخيا ، وقد أغلق نصف عينيه ، ونصف عقله أيضا ، ولا يستطيع أن يتتبع حوارا عميقا أو فكرة نامية صعبة ، وهذا ما جعل كثيرا من المتفرجين يخرجون أحيانا من الفيلم قبل انتهائه ، وبعضهم يصفق بعد انتهاء الفيلم لاجابا به ٠٠ بل لأن الفيلم انتهى ٠٠

وقصة الفيلم قصة شاب فى الثلاثين من عمره ، يضع على كتفيه جاكطة من جلد الثعبان رمزا لأن الانسان يستطيع أن يغير جلده ، وبالتالي يغير نفسيته وأسلوب حياته ، وهذا الشاب الهائم على وجهه يتحدث بطريقة غريبة ٠٠ ودرجة حرارته العادية أعلى من درجة حرارة الناس درجتين ، أى أنه أكثر حيوية من بقية البشر ٠٠ انه أقرب الى الحيوان منه الى الانسان العادى ، والانسان عند تنيسى وليامز حيوان سقط من علياء عالم الجنس والغريزة ، وكيلوه بقيود العقل والتفكير ٠٠ والموت ، لحيوان ارتقى وارتفع عن هذا العالم هذا الشاب هو الرمز الذى اختاره الكاتب للحياة والخصب يلتقى بامرأة فى منتصف العمر ، متزوجة من رجل مقعد ، يتصيب منه دائما عرق المرض والاعياء ، وقد عاشته سنوات طوالا دون أن تتجرب منه ٠٠

ان هذه المرأة هى رمز للانسان المشرف على الموت ، المصاب بالاختصاص النفسى والبدنى ، الذى يعيش فى عالم يسيطر عليه العقم والقسوة ٠٠

ويلتقى جلد الشاب الملىء بالحياة وجلد المرأة التى تقف على هاوية الموت ، وتدب الحياة فى جسد المرأة الخامد ، وتحمل جنينا فى بطنها ، وتعود الابتسامة الى وجهها ، وتبدأ فى التفكير فى المستقبل ٠٠ انها تتشبهت بدم الحياة الجديدة بعد أن استطاعت أن تغلب على العقم والجذب والموت ٠٠



وفجأة ينتصر الموت على الحياة ٠٠ ينتصر الزوج المقعد على العاشق الشاب ، وتحترق المرأة وأمالها في لهيب الحقد ، ولا يترك الشاب الهائم الا جلد الثعبان الذى كان يضعه على كتفيه ، ليكون شاهدا على أن الحياة تحاول دائما أن تتجدد وأن ثلك من جديد ٠٠

هذه هى الخطوط الرئيسية لقصة الفيلم ، وهى خطوط فلسفة تنيسى وليامز أيضا ، ومن المؤسف أن كثيرين من النقاد عندنا اخطأوا فهمها ، فظنوا أنه يروج للجنس ، مع أنه لا يروج الا الحياة ٠٠ والخصب ٠٠ والميلاد الجديد ٠

« روزاليوسف ١٠/١٠/١٩٦٠ »

## الموسم السينمائي الجديد

الحنن والصراخ طابع معظم الأفلام  
كيف تخلصت السينما الأمريكية من التهريج ؟  
كل موسم سينمائي له طابع ، وله نجوم ..

ففى أيام الحرب ، حين زحف جمهور جديد على شباك التذاكر  
.. جمهور يملك النقود ، ولا يملك الذوق الفنى . كان طابع  
السينما هو التهريج والهزل والرقص البلدى ، وكان نجوم تلك الفترة  
هم الراقصات أولا من سامية جمال الى هاجر حمدى ، ثم  
المونولوجست والممثلين الهزليين ..

وهزت فترة بعد الحرب معظم القيم الفنية ، وكان من الطبيعى  
أن يكون رد الفعل عنيفا ، ولا يقل عنفا عن الشكوى التى نتج عنها  
.. كانت الشكوى ترتفع من طابع الهزل والتهريج اللذين ينحدران  
اليهما الكوميديا ، وكان رد الفعل هو اللجوء الى الدراما التى  
تصطبغ بطابع الحزن والمأساة فى هذا الموسم الجديد ..

ولكن طريق الدراما طريق دقيق كالشعرة من الممكن أن ينقلب  
فيه الحزن الى سُجبية والدموع الى صراخ .. من الممكن أن تحس  
بأصابع المخرج الغليظة وهى تعصر عينيك بدلا من أن تتحسس قلبك  
بغشاء من الحزن الرقيق .

وعندئذ تنقلب الدراما الى ٠٠ ميلو دراما ٠٠

لقد كانت أفلام يوسف وهبى التى يموت فيها جميع الابطال ويغتصب ابن العم شرف ابنة عمه ، ويقتل الخال بنت اختسه ، وتنحدر الظروف والاقدار بحامل الدكتوراه الى أن يصبح شمام افيون ، كانت هذه الموضوعات موضوعات ميلو درامية ٠٠ لادرامية ٠

ان معنى الدراما هو الصراع ٠٠ الصراع بين ارادتين أو تيارين أو اتجاهين ٠٠ ان الصراع بين القديم والجديد مثلاً موضوع درامى ٠٠ الصراع بين اب يحافظ على التقاليد القديمة وابن يدافع عن التقاليد الجديدة يصلح موضوعاً لفيلم درامى ، وليست هناك حاجة بعد ذلك لحشر القيام بجرائم القتل أو الاغتصاب أو استخدام الشفقة بفقء عين البطلة أو تكسيح البطل ٠

وعلى الطرف الآخر من الدراما تقع الكوميديا ، والكوميديا تقوم على سوء التفاهم غير المبالغ فيه ، وعلى تجسيم العيوب الانسانية ٠

كما تنحدر الدراما الى الميلودراما تنحدر الكوميديا الى « الفارس » وهو بالبلدى « التهريج » ، وقد مرت السينما الامريكية نفسها بمرحلة « الفارس » ٠٠ مرحلة التزحلق على الصابون ، والقاء الفطائر على الوجه ، حتى اكتشف « شارلى شابلان » جوهر الكوميديا فى الفيلم ، فقدم أفلامه الساخرة ، التى تقطر المرارة فيها مع الضحك ، وتنقد عيوب الانسانية نقداً لاذعاً ورقيقاً معا ٠٠ وعندنا ٠٠

غرقنا فى التهريج ، ثم مالبثنا أن انقلبنا الى الميلودراما ٠٠ وكانت الافلام الثلاثة الأولى التى عرضت هذا الموسم أفلاماً حزينة ٠٠ غليظة وحشية ٠٠

الفيلم الأول واسمه « نداء العشاق » قامت ببطولته برلنتى عبد الحميد وشكرى سرحان وفريد شوقى ، وأخرجه يوسف شاهين ..

ابتدا الفيلم بجريمة قتل ، وتوسطه جريمتان ، وانتهى بمذبحة مات فيها بطلا الفيلم فى مشهد منقول حرفيا من فيلم « صراع تحت الشمس » الذى قامت جنيفر جونس مع جريجورى بك كانت قصة الفيلم ضعيفة متهافئة وفاترة . لا تكاد ترتفع درجة حرارتها حتى يحسم الموقف بجريمة قتل ، ثم تعود الى فتورها لتعود الى جريمة اخرى .. وهكذا ولكن كل هذه المذابح لم تستطع أن تقنع الجمهور بأن يتعاطف مع العاشقين الهاربين بطلى الفيلم برلنتى وشكرى سرحان ، ولأن يقف فى جانب من جانبي الصراع بعواطفه وقلبه ، والعمل الفنى اذا عجز عن أن يجعلك تنحاز الى أحد جانبي الصراع فيه بعواطفك وقلبك ، فقد فشل تماما .

وفى رأى أنه لو اختصرت فواجع الفيلم قليلا ، لارتفع مستواه ولتقبله الجمهور بشكل افضل .

والفيلم الثانى اسمه نساء وذئاب ، وبطلته هند رستم وعماد حمدي ، ومخرجه حسام الدين مصطفى ، وقصته لأمين يوسف غراب ..

قصة الفيلم قصة فتاة ريفية خدعها سيدها الثرى ، وحملت منه ، قولدت طفلا ، اضطرت أن تتركه فى العراء بعد أن رفض أبوه الاعتراف ببنته ، وحين خطت خطوتين بعيدا عن الشجرة التى وضعتها تحتها ، همت عليه الذئاب ، فتوهمت أنها اقترسته ، وانطلقت صريعة الحزن والتعاسة .

ولكن بعض الفلاحين انتقدوا الطفل وأسلموه الى ابن سيد القرية الذى عرف فيه ابنه اللقيط ، فأخذه ورياه .

كل ذلك ، والفتاة الريفية لاتعلم ، وتهجر الفتاة القرية الى المدينة ، حيث تعمل فى كباريه ، ثم تمتلك الكباريه ، وتصبح أنيقة ثرية فانتة ، وتمر سنوات طويلة يصبح فيها ابن سيد القرية الذى خدعها طبيبا مشهورا ، ويصبح ابنهما شابا .

وتلتقى بابنها الذى لاتعلم أنه ابنها ، وبالطبيب الذى تبني الطفل ولم يبح له بشيء عن ماضيه حتى أصبح شابا .

وتقرر الغانية أن تنتقم من الأب بهدم حياته وقتل ابنه كما قتل ابنها .

وتقتل الام الابن بطريقة مبتكرة .. تسقيه خمرا بعد ان تمد حوله شباك اغوائها ثم تلقى به خارج بيتها ذات مساء فى ليلة عاصفة ممطرة ، فيسعل من البرد ويتعثر فى الطريق ، وهو يمشى مريضا مثقلا بالسكر ، فيقع على أرض الشارع ، ويجرح ، ثم ينقل الى المستشفى ويموت .

وانقلبت من رواية فنية الى ميلودراما صارخة .



ان نجيب محفوظ يحيط فواجع قصته بداية ونهاية باطار الحياة الاجتماعية فى زمان حدوثها ، يحيطها بقصود القوانين وبطء الاجراءات الحكومية وسيطرة قيم الطبقة الوسطى الفقيرة تجاه الشرف والعفة ، ومحاولة هذه الطبقة الانسلاخ عن واقعها والارتفاع الى مستوى الطبقة الوسطى الكبيرة .

ان بداية ونهاية فى الواقع دراسة اجتماعية لهذه الطبقة ، واسباب سقوطها وانهارها . ولذلك فان السقوط يبدو شيئا مقدرا ، مثل القدر الذى كتب على أوديب ، حين أنبأته الآلهة أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه ، فهجر المدينة كلها لينجو من قدره .. ولكن الى قدره .

هذا هو جوهر قصة بداية ونهاية ٠٠ انها صراع ضد قدر مكتوب على هذه الأسرة ٠ وهى وحدها تقف فى جانب ، بجميع افرادها ٠٠ الأم ٠٠ الابن والبلطجى والأنانى والمضحى والفتاة العانس ، كلهم فى جانب واحد ، وفى الجانب الآخر تقف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى كانت تجتازها مصر فى تلك الفترة ٠

وهذا الفهم وحده هو الذى يرفع القصة من مستوى الفاجعة المفجة الى مستوى الرواية الفنية ٠

وكل تناول فنى جديد ، سواء فى المسرح أو السينما ، لرواية نجيب محفوظ ، يجب أن يبرز الجانب الاجتماعى والسياسى من حياة مصر فى تلك الفترة بقدر حرصه على إبراز الشخصيات الروائية وتجسيمها ٠

وقد حاول ذلك فعلا السيناريست صلاح عز الدين والمخرج صلاح أبو سيف ، ولكن محاولتهما كانت أقل من المطلوب ٠ لم تستطع أن تبعد شبح رواية أولاد الفقراء ، وغيرها من ميلودراما يوسف وهبى ، عن قصة بداية ونهاية ٠

كان الحزن غليظا ، ووحشيا ، وثقيلًا على القلب ٠٠ ولم تستطع الكاميرا أن ترفع أصابع المتفرجين لتشير الى المجتمع وتقول : هذا هو الجانى !



وقد عرض الى جانب هذه الأفلام الحزينة الثلاثة فيلمان آخران ، أحدهما « فارس » والآخر كوميديا ٠

الأول شجرة العائلة ، وهو محاولة المنتج زربانللى الأولى فى الاخراج ، والثانى « الناس اللي تحت » الذى أخرجه كامل التلمسانى عن مسرحية نعمان عاشور ٠

كان من الممكن أن يكون فيلم شجرة العائلة من أحسن الأفلام الكوميديّة التي عرفتها السينما العربيّة ، لولا اصرار مخرجه وكاتب حوارهِ على انتزاع أكبر كمية من الضحك من حلق المخرجين ، فاضطر عندئذ إلى زغزغتهم ..

ولولا أداء مارى منيب وعبد السلام النابلسي واللذين أصبح كلاهما « تينا » جامداً في كل أدوارهم لهبط إلى درجة الفارس .. أو التهريج .

ولولا أن خيوط السيناريو أفلتت من يد المسيناريست في النصف الأخير من الفيلم ، فاعتمد على تلفيق الحوادث ، وحشد المواقف المضحكة .

وكما تسلل الفارس إلى « شجرة » العائلة ، تسلل أيضاً إلى « الناس اللئلي تحت » ولكن بدرجة أقل .

إن « الناس اللئلي تحت » من أفضل الأعمال المسرحية التي قدمت في الفترة الأخيرة وقد كان عرضها على المسرح موفقاً لأنها التزمت قواعد الكوميديا ، فلم تهبط إلى الاسفاف ، وكان الممثلون المسرحيون يدركون أن أدوارهم تمثل نماذج إنسانية من العامل الفقير إلى ابن الذوات المنحدر الذي يمثل الماضي ، إلى فتاة الجيل الجديد الحائرة . كانوا كلهم ، وخاصة توفيق الدقن وصلاح منصور ، حين أدى كل منهما على المسرح دور « رجائي » ابن الذوات ، يدركون العمق النفسي لأدوارهم .

وجاءت مارى منيب لتمثل دور صاحبة العمارة في السينما ، ويوسف وهبي ليمثل دور « رجائي » ، فلم يستطيعا أدراك عمق الدور ، ولم يساعدهما المخرج على ذلك . ولولا جمود هذين الممثلين

على أداء معين ، ولولا الفتور الذي كان يكسو وجه الممثل الجديد  
« محمد سالم » لكان الفيلم أكثر نجاحا .

ان انحدار الدراما الى الميلودراما ، وانحدار الكوميديا الى  
الفارس هو أكبر خطر يجب أن نتخلص منه السينما العربية .

« روزاليوسف ١١/٧ / ١٩٦٠ »



## إذا كانت هناك خطيئة فهي الحرب

قالت له : إذا كانت هناك خطيئة ٠٠ فهي الحرب !

قالت له :

أنا فرنسية ، نجمة سينما ، متزوجة ولى ولدان ، وأنت  
يابانى متزوج ، ونحن نلتقى لقاء عابرا ، على أرض هيروشيما ،  
ثم نذهب الى الفراش دون أن يسأل أحدهما الآخر عن اسمه ٠٠

هل هذه خطيئة ٠٠ لا ٠٠ ان الخطيئة هي ما حدث فى  
هيروشيما منذ اثنى عشر عاما ، ولأن الهواء فى هيروشيما مازال  
يحمل رائحة الخطيئة ، فنحن هنا فى الفراش ، قبل أن يعرف أحدهما  
اسم الآخر ٠٠

وقال لها :

ان قصتى هي قصة هيروشيما ، ولكن انت ٠٠ هل للحرب  
قصة معه ؟

وأجابت وهى تتنهد :

نعم ٠٠ قصة لا تساوى أربعة مليارات أريد أن أهبتها للنسيان  
فى أحضانك ٠٠

الزمان : يوم حار من أيام أغسطس عام ١٩٥٧ •  
أى بعد أن القيت القنبلة الذرية الأولى على ميروشيما بأثنى  
عشر عاما ٠٠

والمكان : مدينة ميروشيما ٠٠  
والشخصيات : امرأة فرنسية فى حوالى الثلاثين من عمرها ،  
جاءت الى هذه المدينة لتمثل فيلما عن السلام ، ولم تبقى لها الا  
ليلة واحدة لتعود الى فرنسا ٠٠ ومهندس يابانى ٠٠  
انهما نائمان ، لا يظهر منهما الا اعلى الكتف ٠٠ مبلسلان  
بالعرق ، ومن البدهى أن يتحدثا فى ميروشيما ٠٠ عن ميروشيما •  
ويقول لها :

- انك لم ترى شيئا فى ميروشيما ٠٠  
- لا ٠٠ لقد رأيت كل شيء ٠٠ المستشفى مازالت فيه بعض  
الحالات ٠٠ والمتحف ٠٠ لقد رأيت الصور والشروح المكتوبة عليها ،  
رأيت جلودا أصبحت أحجارا ، وشعورا سقطت من على رأس  
النساء ٠٠ كل شعر الرأس يسقط على الوسادة ذات صباح ٠٠  
لقد بكيت ، وبكى معى جميع السواح ٠٠  
ويقول لها مصرا :

- لا ٠٠ انك لم ترى شيئا ٠٠  
وتجيبه قائلة :  
لا ٠٠ لقد رأيت صور النمل والدود وهو يخرج من بطن  
الأرض ، ورأيت صور الأطفال الذين كانوا فى بطون أمهاتهم ،

ونزلوا عميانا ، اقدمهم ملتوية • رأيت صورة الرجل الذى عجز  
عن النوم لسنوات ، وكانوا يأتون اليه كل اسبوع باطفاله ، لكى  
يراهم ويتحسس وجوههم •

ويقول لها مرة ثالثة :

- لا •• انك لم ترى شيئا ••

وتعود لتقول :

- لا •• لقد رأيت •• فهل رأيت انت ؟

ويقول لها :

- نعم رأيت •• ولكنى نسيت •• ان الذى يملك ذاكرة ••  
يعرف النسيان أيضا ••

- ولكنى لم أستطع أن أنسى ••

- وماذا تريد أن تنسى ؟

- أريد أن أنسى الحرب فى مدينة نيفر ••

وأخذت تتذكر ••

مدينة « نيفر » مدينة فرنسية صغيرة فى مقاطعة « نيافر »  
على نهر اللوار • مدينة صغيرة يستطيع طفل صغير أن يطوف بها ،  
وحين كنت فتاة صغيرة كنت أظنها شاسعة الاتساع ، وكان ظلها  
يرتجف فى نهر اللوار • فتصبح المدينة أكبر • وقد ظللت أحتفظ  
ببهم اتساع المدينة وقتا طويلا حتى بلغت سن الفتاة الصغيرة ••  
•• كان الحب مراقبا فى المدينة • كأنه مشبوه • كان الحب فى  
نيفر هو الخطيئة ، وكانت السعادة جريمة •• وضجرا •• والملل  
•• فضيلة كبيرة ••

وكان عمرى عندئذ عشرين عاما ••

- وكان حبيبي الأول جنديا ألمانيا ٠٠  
 وفجأة استدارت الى الياباني لتسأله :  
 - قل لي ٠٠ ما عملك ٠٠ هل انت جندي ؟  
 - انا مهندس ٠٠  
 - ولماذا تتكلم الفرنسية جيدا ؟  
 - لكي اقرأ تاريخ الثورة الفرنسية ٠٠  
 - انت متزوج ؟  
 - نعم ٠٠ وسعيد مع زوجتي ٠٠  
 - وانت ؟  
 - متزوجة ، وسعيدة مع زوجي ، ولى ولدان ٠٠  
 - هل انا ياباني حياتك الاول ؟  
 - نعم ٠٠  
 - هل ستعودين بعد هذا الفيلم الى « نيفر » ؟  
 - لا ٠٠ انا لا اعود الى نيفر ابدا ٠٠ اننى اريد ان انسى  
 نيفر ٠٠ وعادت الى التذكر ٠٠  
 فى ذلك الصيف كنت ارتدى قميصا اسود من الصوف ، وكان  
 ابنى يشعر بالضجر ٠٠ ان ابنى صيدلى ، ولكن رقوف صسيدليته  
 كانت فارغة فى ذلك اليوم ، وفجأة دخل الجندي الألماني ، ويده  
 محروقة ، وطلب من ابنى ان الف له يده بالضمد ٠ وكنت اوجعه  
 واتا اضمدها له ، وحين ارفع عيني ، ارى عينيه ، انهما عسليتان  
 ويضطك لآنى اوجعه ، فلا اضحك انا ٠٠  
 وفى المساء نام ابنى فى الخمر ، كان سكران وكنت اغزف  
 على البيانو ، ولا أحد يستمع لعزفى ٠٠

واذهب الى النافذة ، وافتحها ، ومن هناك ارى العدو الذى  
كنت اضمم له يده فى الصباح ، وهو يبتسم ..

وأغلقت النافذة ..

وفى المساء الثانى لم افتح نافذتى ..

وفى المساء الثالث فتحتها ، ووجدته ..

وكان اليوم الثالث يوم أحد ، وكانت السماء تمطر ، وأنا فى  
الطريق الى مزرعة اقاربى ، توقفت قليلا عند حافة نهر اللوار ..

ووصل العدو بعد قليل خلفى ، وكان يركب دراجته ، ولحق  
بى ، ولكنى لم استجب له ..

وظل شهرا كاملا يقف لى فى الطريق وتحت النافذة ، قل لى  
اذن كيف استطيع ان اتجاهل انه يقف من اجلى ؟

وظللت احلم بالعدو ذى العينين العسليتين .. ليل نهار ..

وذات مساء ، كنت امشى فى الطريق حين قبضت يده على  
كتفى ، وكان الليل قد هبط ..

والتقينا بعد ذلك فى الغابات ، وفى المستودعات ، وفى  
الخرائب ، ثم فى غرف الفنادق الرخيصة ..

واصبحت امراته فى الشفق والسعادة والهمسار ، وحين  
استسلمت له ، غرق وطنى واهبى السكير ومدينتى فى نهر اللوار ،  
مع الاحتلال الالمانى فى كيس واحد ..

كنا نتكئ على الأسوار التى اعدم عليها فرنسيون فى اثناء  
الحرب ، واعدم عليها اللمان بعد الحرب ، وتبادل القبلات ..

- ثم مات ..

- .. مات فى الحرب .. ؟

- لا ٠٠ أطلقت عليه النار من الحديقة ، ومات على  
الرصيف ٠٠

كنا فى يونيو عام ١٩٤٤ ، وكانت الهزيمة قد بدأت تحصل  
بالألمان ، وتلقى أبى رسالة بلا امضاء تقول له ان ابنته عشيقه  
لجندى المانى ٠٠

وسألنى أبى ، فأنكرت ٠٠

وأبلغنى - هو - نيا رحيله ، ونحن تحت شجرة الحور على  
النهر ، وكان مسافرا فى اليوم التالى الى باريس ، وسعيدا لانتهاه  
الحرب ، وحدثنى عن بافاريا حيث تعاهدنا على اللقاء ، وعلى  
الزواج ٠٠

وكانت الطلقات النارية تتردد اصداؤها فى المدينة ، وكان  
الناس ينتزعون الستائر السوداء ، وأجهزة الراديو مفتوحة ليلا  
نهار ، وعلى بعد ثمانين كيلو مترا ، كانت قطارات المانية تتدحرج  
فى المجارى ٠٠

وكنا قد اتفقنا ان نلتقى ظهرا ، على محطة اللوار ، لكنى  
يضعنى معه فى « اللورى » تحت اعواد الحطب ، ويهرب بى الى  
بافاريا ٠٠

وحين وصلت فى الظهر الى المحطة ، كانت النار قد أطلقت  
عليه من الحديقة، وقد ظللت نائمة على جسده طوال النهار، وطوال  
الليلة التالية .

تماما ٠٠ كما أنام على جسده الآن ٠٠

ثم رفعتنى ، ووضعونى فى قبو الصيدلية ، وحلقوا شعرى  
وكانت اقدام الناس تتدحرج على رأسى فى المكهف ، تسير بسرعة  
طوال أيام الأسبوع ، وتبطيء يوم الأحد ٠٠

ثم أصبحت رويدا رويدا أميز الليل من النهار ، والاحظ أن النص كان يصل الى زاوية جدران القبو حوالى الساعة الرابعة والنصف ، وأن الشتاء قد انتهى مرة ٠٠

وبعد سنة ، كان شعري قد نبت مرة ثانية ، ودخلت على أمي لتبلغني أنه قد أن الأوان لكى أرحل ، وأعطتني حالا وسافرت ٠٠ الى باريس على الدراجة ٠٠

كانت الطريق طويلة ، وكان الطقس حارا ، وحين وصلت باريس ، صباح اليوم التالى ، كانت كلمة هيروشيما فى جميع الصحف ٠٠ كانت القنبلة قد القيت ، والحرب قد انتهت ٠٠

— هل تعلم أن الفيلم الذى أمثله الآن يدور حول هيروشيما ٠٠  
عالمى ٠٠ عن السلام ٠٠

— ولماذا لا تبقيين فى هيروشيما ؟ ابقى فى هيروشيما معى ٠٠  
اننى بدأت أحبك ٠٠

— وأنا أحبيتك لأنى عرفت معك حبا مستحيلا ٠٠ « لنفسها »  
ايها الألمانى ٠٠ انك لم تكن قد مت بعد حتى هذه الليلة ٠٠ لقد رويت قصتنا ، وكانت صالحة لأن تروى ، انقضى أربعة عشر عاما لم استعد فيها مذاق حب مستحيل ٠٠ وهانذا استعيده الليلة ٠٠  
انظر كيف انساك ٠٠ انظر كيف نسيته ٠٠ أرجوك ٠٠ دعنى لأنام ٠  
وودعها الرجل اليابانى ٠٠ وتركها لتنام ٠٠



والتقى الرجل اليابانى بالمرأة الفرنسية مرة ثانية فى محطة هيروشيما بعد ساعات ٠٠ كان يحاول أن يقنعها بأن تبقى فى هيروشيما بضعة أيام أخرى أو ثلاثة أيام على الأقل ، ولكنها ترفض ٠٠

لقد استطاعت فى ليلة واحدة أن تهب قصة « نيفر » كلها للنسيان ٠٠ نسيت مجزرة الرجل ، ومجزرة الشعر ٠٠

خرجنا معا الى الطريق ، واشتد زحام الناس اضاع كل منهما  
الآخر ٠٠

وفى الفجر يزورها اليابانى فى فندقها ، يطرق الباب فتفتحه  
وهى تضع يدها على قلبها ، ويقول :

— كان مستحيلا الا اجد ٠٠

ثم يقف صامتا ، ولا تجيب هى ٠٠ ولا يلمس حدهما الآخر ،  
ولا يفعلان شيئا ٠٠ حتى ولا يدخنان ٠٠

وفجأة تجلس ، فتأخذ وجهها فى يديها ، وتئن ثم تصرخ  
قائلة :

— سانساك ٠٠ بل لقد بدأت أنساك ٠٠ انظر كيف أنساك ٠٠

انظر الى ٠٠

ويدرك هو انها تخاطب الألمانى ، فيمسكها من ذراعيها ، فتقف  
أمامه ممزقة الرأس الى الخلف ، وتبتعد عنه فى كثير من الوحشية ،  
ثم ينظر اليها وتتنظر اليه ، وتناديه فجأة برقة وعذوبة وهى مسحورة  
بالنسيان ٠

هيروشيما ٠٠ هذا اسمك ٠٠

ويقول لها :

— نعم ٠٠ هو اسمى ٠٠ أما اسمك أنت ٠٠ فهو نيفر ٠٠

هذه هى قصة المسيناريو الذى هن العالم كتيبه الكاتبة  
الفرنسية مارجريت دورا ، ونفذته شركة سينمائية فرنسية تحت  
عنوان « هيروشيما ٠٠ حبيبي » وخرج بعد ذلك فى كتاب ، ترجم



الى معظم اللغات ، وأصبح اثرا من آثار الألب العالمى ..  
انه صيحة سلام تنطلق فى ضجة انفجار قنبلة الميجاتون  
والنيوترون ، صيحة جريئة ، قبل أن يفوت الأوان ..  
صيحة تقول :

إذا كانت هناك خطيئة .. فهى الحرب ..

« رؤى اليوسف ١٩٦١/١١/٢٠ »

« رحلة على الورق »

## الخواجة .. هو بطل الموسم

النظارة السوداء .. وعيلة زيزى

سيناريست خواجة متوسط القامة اسمه لوسيان لامبير ( بالياء أو الباء لا أعرف ) كان هو البطل هذا الأسبوع السينمائي في القاهرة ، فهو الذى حول قصة « النظارة السوداء » لاحسان عبد القدوس الى سيناريو : وهو الذى كتب قصة وسيناريو فيلم « عيلة زيزى » والبقية تأتى .

ماذا فعل لوسيان لامبير ؟ وهل استفادت منه السينما المصرية بحيث يبرر تفوقه الاستعانة بالخواجات من مستواه .

الواقع ان مجهوده فى « النظارة السوداء » أوضح من مجهوده فى « عيلة زيزى » ، فالنظارة السوداء ليست من أجود قصص احسان عبد القدوس ، وقد كتبها احسان قبل ان يصل الى مرحلة النضج الفنى ، ومحورها فى الأصل هو محاولة أحد الشبان المثاليين إعادة فتاة شاذة جنسيا الى حالتها الطبيعية ، وقصة احسان مزركشة ببعض العبارات الوطنية نتيجة للظروف السياسية

التي كتبت فيها ، وللموقف السياسى الوطنى ، الذى يقفه احسان ولكن هذه الزركمة لم تلتحم بنسيج القصة .

وجاء كاتب السيناريو ، فادمج فى القصة عنصرا هاما اوشك ان يطفى على الأصل وهو شخصية البطل الذى غيره من محترف سياسة ، وجعله مهندسا فى مصنع يحاول انصاف العمال .

وهنا أصبح للقصة مدلول آخر مختلف تماما ، أصبح المهندس شابا عاطفيا من الطبقة الوسطى يتصدق على العمال بالحنان ، وأصبحت الفتاة منحة من بنات الطبقة الوسطى أيضا تمشى فى طريق مظلم ، وهذا المفهوم لا يختلف أبدا عن مفهوم أفلام يوسف وهبى عن الشرف والفضيلة ، وكان من الأجدر أن يبقى السيناريست على اللحم الحى للقصة بدلا من أن يكسوها لحما زائفا .

النهاية ، لقد لعبت أصابع السيناريست الخواجة فى جسم القصة ، وأخرجت قصة تبدو فى الظاهر وطنية اشتراكية ، وهى فى الواقع تلفيق وترقيع ، ولكن هذا كله لا ينفى أن المخرج حسام الدين مصطفى بذل محاولة جادة فى سبيل ترجمة السيناريو الى صورة ، وبذلت نادية لطفى وهى بطلة الفيلم الأولى والحقيقية - مجهودا رائعا :

اما الممثلون الآخرون فعاديون جدا : أحمد مظهر هو أحمد مظهر ، أحمد رمزى غير مقنع فى دوره ، فان وجهه لا يعطى قط الاحساس بالرجل الذئب زير النساء بقدر ما يعطى الاحساس بالولد الشقى .

والفيلم الثانى الذى ألف قصته وكتب السيناريو الأستاذ لوسيان لامبير ، هو فيلم « عيلة زيزى » ، وهى قصة خفيفة تشبه الكوميديات الفرنسية ، وقد نكرتني - دون اتهام - بفيلم « بابا وماما والخدمة » وأمثاله من الكوميديات الخفيفة .

أخرج الفيلم فطين عبد الوهاب ، وعييه الرئيسى فى نظرى هو بطه ايقاعه الممل ، فالكوميديا تحتاج الى ايقاع سريع ، ولعل مما ساهم فى تثقيل ظل الفيلم فى بعض الاحيان الوجهان الجديدان محمد سلطان الذى يتحرك بطريقة فاترة ، ويتحدث بصوت فاتر ، وليلى شعير التى لم تصنع شيئا طول الفيلم سوى ساقياها فى حركات اليوجا •

وقد كان دور سعاد حسنى ، وهى موهبة لاشك فيها ، دورا عاديا يشبه ادوارها السابقة ، وأعتقد أن سعاد تستطيع أن تكبر على هذه الأدوار ، وتؤدي دورا جديدا له أعماق وفيه تعبير واحتشاد •

من أسخف ما فى الفيلم شيئان : عشر دقائق مشاجرة يستعرض فيها أحمد رمزى عضلاته ، والمركة فاشلة اخراجا وتصويرا بحيث افقتدت طابع الكوميديا ، وكلمة نابية تسخر من « غاندى » ، ونسى كاتب الحوار •• الفنان سيد بدير أن « غاندى » بطل لا موضوع مسخرة •

والآن •• هل استفادت السينما المصرية من الخواجة •• وكيف يمكن الاستفادة من الخواجات •

« آخر ساعة ١٩٦٢/٥/٢٩ »

## من رجل وامرأة الى رجل وامرأتين

« استيقظت ذات صباح ، فوجدت نفسى شهيرا ، كلمة للشاعر الانجليزى بايرون ، قالها حين فوجئ بـ بلندن الكابية المتجهمة ، وهى تردد بين يوم وليلة شعره القلق اللافح الساخر .

لقد كشف بشعره عن حساسيتها المختبئة ، وأزاح قناع التنكر ليبرز وجه المدينة الجياشة بالحب والشهوة والالم والموت ، قرأت فيه المدينة وجهها الذى لم تكن تراه .

وفى عالمنا الواسع هذا ، عالم الألف مدينة كبر ، يصبح من العسير أن تولد شهرة فنان بين يوم وليلة ، بل يغدو من الغريب أن يصبح فنان مشهورا شهرة عالمية فى عام أو عامين ، ولكن هذا هو ما حدث لفنان السينما الفرنسى كلود ليلوش .

وليلوش هو الرجل الذى قدم لنا فى عام ١٩٦٦ فيلم « رجل وامرأة » وقدم لنا فى أواخر العام الماضى « الحياة للحياة » الذى يعرض الآن فى القاهرة ، واستطاع بهذين الفيلمين أن ينال شهرة مبالغتة تذكرنا بكلمة بايرون منذ ما يزيد على قرن ونصف من الزمان .

والشهرة قد تكون مجنونة أحيانا ، ولكنها عاقلة فى معظم الأحيان ، فهى لا تهبط عادة الا على من يستحق ، اذ هى هدية البسطاء للممتازين، وهى هدية نابعة من القلب الذى لا يخطئ سبيله مرة الا ليصيب عشرات المرات .

ومن الحق ان هناك نوعين من الشهرة ، هناك هذه الشهرة الهشة المتهوسة ، التى تتحمس ولا تتأمل ، وتندفع ولا تناقش ، فهى شهرة افقية تمسح وجه الأرض كلها ، ولكنها لا تتغلغل فى أعماقها . وهناك الى جانبها ، شهرة صلبة رصينة ، تتأمل وتناقش ، وتزداد عمقا واتساعا فى نفس الوقت ، وكذلك شهرة ليلوش .

وليس تفرد ليلوش لأنه مخرج ناخض قصص بل لأنه يحاول ان يعمق مفهوم « رجل السينما » ويجعله مناظرا لمفهوم « رجل الأدب » و « رجل الفن » . ثم لأنه من خلال هذا المفهوم يعبر عن حساسية عصرنا ، كما يعبر كل الفنانين الكبار عن حساسية عصرهم .

اما الفرق بين « المخرج » و « رجل السينما » فهو الفرق بين « الحرفى » و « الفنان » . فالمخرج الكبير يستطيع تنفيذ فيلم تنفيذاً رائعا يستغل فيه كل امكانيات التصوير والمونتاج . ولكن رجل السينما يذهب خطوة أبعد بكثير ، اذ انه يقدم لنا الى جوار ذلك وجهة نظر فى الحياة او فى امر من امورها ، وخلاصة لقائه بالعالم ورؤيته الذاتية له . لذلك فان ليلوش هو كاتب سيناريو أفلامه والمشرّف على توليفها ، فكانه هو الصانع الأول والوحيد لفيلمه ، وهو المسئول عن كل تفاصيله ، بحيث يصح ان نعدّه مؤلفا اداته الصورة المتحركة الناطقة ، كما يؤلف الأديب بالكلمات والرسام بالألوان والخطوط .

وليلوش كمؤلف مفكر معتلىء الوجدان بالاحساس بعصرنا ، يرى صورته الظاهرية وأعماقه معا ، وذلك هو معنى التعبير عن « حساسية العصر » .

والصورة الظاهرية لعصرنا أنه عصر إلى سريع الايقاع ،  
قد نشأت فيه أنماط جديدة من المهن والأعمال . ولو ذهبنا نتلمس  
التعبير عن هذه الصورة الظاهرية فى فيلمسى ليلوش لوجدنا هذا  
الايقاع السريع فى الحب والعلاقات الانسانية ، ولوجدنا أن السيارة  
هى ملتقى العاشقين وبيتهم فى « رجل وامرأة » والطائرة فى  
« الحياة للحياة » . فبين جدران السيارة والطيارة الحديدية تتوثق  
العلاقات . وفى الفنادق تولد الرغبة وتتحقق وتموت . وفى عربّة  
القطار تنفصم عرى الزواج ، ويكشف الزوج زوجته بخيانته لها ،  
وهو الاعتراف الذى تعودنا أن نشهده فى غرف النوم المغلقة . أما  
المهن فهى مهن عصرية ، فالعاشقان فى « رجل وامرأة » بطل سباق  
سيارات ، وفتاة تعمل سكرتيت جيرل « مساعدة مخرج » ، أما  
الزوج المتوفى فقد كان يعمل « بديلا » فى السينما . والعاشقان فى  
« الحياة للحياة » مخبر تليفزيونى ومانيكان . وهما مهنتان  
غربيتان لا تندرجان فى جدول المهن التقليدية منذ أقدم العصور ،  
ولكنهما أيضا مهنتان عصريتان ، وليس اختيار المهنة عند ليلوش  
عبتا واعتباطا ، بل هو جزء من دراسة الشخصية . وفى « رجل  
وامرأة » نجد أن بطل سباق السيارات يحيا على الحافة بين الحياة  
والموت ، اذ ينبغى له أن يحسب ايقاعه دائما ، وهو ممترج بالآلة  
امتزاجا شبه عضوى ، لأن تحشرج صوت الموتور هو نذير موته ،  
وهو يقول للمرأة « لقد تعودت أن آخذ الملف على سرعة ١٤٠ كم ،  
ولو أخذته على سرعة ١٤١ كم لمت ، ولو أخذته على سرعة ١٣٩  
لخسرت السباق » ، فهو يعانق الخطر ، ومعانقة الخطر ليس معناها  
الموت ، ولكن معناها مضاعفة الحياة وامتلاؤها . وكاننا هنا نسمع  
أصداء قول نيتشه « عيشوا فى خطر . ابنوا بيوتكم على حافة  
الهاوية » .

أما المرأة فهى تعيش على حافة عالم التمثيل ، وهى رغم  
جمالها لا تحب أن تكون ممثلة ، لأن التمثيل يبدو لها عملا مزيفاً

ليس فيه صدق حقيقى ، فالصدق هو أن تتعامل مع الناس فى شخصيتها •

انهما اذن انسانان ممثلتان بالحياة ، ولكن الموت يقف بينهما ، وقد وضع على وجهه قناع الذكري ، نكرى رجل ميت وامرأة ميتة •

ان كلا منهما له ماضى ميت • فلدى المرأة ذكرى زوجها الذى كان يعمل بديلا فى السيئما ، مهنة غريبة قد تكون مزيفة وسطحية ، والزوج نفسه كان انسانا سطحيًا فرحا بالحياة الى حد السذاجة ، ولكنه كان متدققا كالدم ، ولذلك عاشت ذكراه فى قلب زوجته •

اما المرأة الميتة ، فهى الذكرى التى يعيشها بطل سباق السيارات ، انها زوجته التى انتحرت حين سمعت ذات مرة بخبر اصابة زوجها فى حادث ، هل انتحرت لهذا السبب ، او لأنها كانت تحمل غريزة الموت فى أعماقها • وحين وانتهت الفرصة استجابت لها •

لقد كانت امرأة تسمى الى الموت ، ولذلك كانت ذكرها باهتة كأنها ميتة •

ماذا يصنع العاشقان فى مواجهة الموت •• لقد قال جياكومتى المثال الفرنسى « لو شب حريق وخيرت بين انقاذ لوحة لرمبرانت وانقاذ قطة لاخترت القطة » •

الحياة اذن فى رأى جياكومتى أسعى من الفن ، لأن الواقع أكثر عظمة من الخيال •

الواقع لحم وسم ، والذكرى والخيال موت وقراب •••

وينتهى فيلم « رجل وامرأة » بقاء العاشقين السعيدين « على محطة القطار لأننا نقضى أكثر من نصف وقتنا فى وسائل المواصلات » •



ينتهى كقصيدة غنائية ، ولكنها تخلص من السذاجة الرومانتيكية ، انها رومانتيكية العصر ، هذه الرومانتيكية اليقظة الحساسة المعذبة التي تحاول أن تخرج من ظلمات التعاسة لاقمرها ، ولكن شعاعا واحدا من اشعة القمر •

انها رومانتيكية الانسان الواعى بنفسه وباعماقه ، الذى لا يدفعه الى الحياة الا الرغبة فى الخلاص من ايقاع الحياة القاسية الالوية العشوائية •

ونستطيع أن نسمى منهج ليلوش فى تقديم رجل وامرأة بالواقعية الشعرية ، وقد كان جانب الشعر فيه أكثر وضوحا ، أما فى فيلمه الجديد فقد تخلص الشعر عن مكانه قليلا ليفصح المكان لعمل مركب معقد ، يحاول أن يمد رؤيته من داخل الانسان الى خارجه •

الفيلم كحبلين مجدولين كل منهما له لون ، حتى فى التصوير احدهما بالأبيض والأسود مع تنقية اللونين لكسى يصبحها أكثر وضوحا ، وثانيهما بالألوان •

وبالأبيض والأسود يحكى لنا ليلوش رؤيته للعالم الخارجى ، فالعنف فى كل مكان ، فى الصين والكونجو وأوروبا وفيتنام ، والانسان يقتل الانسان ويضطهده ويعذبه ويذبحه ويلكمه ويشوطه ويضربه بالعصا على مؤخرته • كل ألوان القسوة الممكنة •

وبالألوان يحكى لنا مأساة عائلية لمخبر تليفزيونى ، يحب زوجته ويخونها مع عشيقات عابرات ، ويخدعها كل مرة باكاذيبه ، حتى يقع فى حب فتاة أمريكية قادمة الى باريس لتعمل مانيكان •

والفتاة الأمريكية تصفره بحوالى عشرين عاما ، جريئة جسور ، تأبى الا أن تذهب الى حيث يقضى هو وزوجته أياما من أجازة فى أمستردام ، لكى تخطفه من زوجته •

ويتأثر المخبر التليفزيونى بشباب الأمريكية وابتسامتها وجسارتها ، فيكاشف زوجته بالخيانة ، وينفصلان . ولكنه ما يلبث أن يحس بضيق حياته اثر زيارته لفيتنام ، ويعود الى باريس ليجد قى انتظاره شيئاً من الأمل فى نظافة الحياة ، اذ ان زوجته تصفح عنه .

كيف اذن ارتبط الفيلمان فى فيلم واحد ، ونسجت منهما قصة « بوليفونية » كالموسيقى المتعددة الأصوات ، وما الذى يريد المخرج أن يقوله من خلال قصتيه .. قصة العالم .. وقصة المخبر التليفزيونى .

الربط تم بطريقة « المونتاج المتقابل » و « المونتاج المتوازى » أحيانا أخرى ، فهو يخضع لقانونين من قوانين « الداعى » فى علم النفس ، فنحن قد نذكر الشيء بشيئه أو بضده ، أما أن نقول « الماء والهواء » أو نقول « الماء والنار » أما ترتيب السيناريو العادى فيخضع لقانون الداعى « المتتابع » مثلما نقول « الماء والكوب » .

ولكن كيف أمكن الجمع بين القصتين ؟

ان الكلمة « المفتاح » لفهم الفيلم هى كلمة الخيانة .

فالرجل يخون زوجته .

والانسان يخون انسانيته .

وكما كان يقول ديستوفسكى « اذا لم يكن الله موجودا فكل شيء مباح » .

فكذلك يريد فيلم الحياة للحياة أن يقول :

« اذا لم يكن الانسان موجودا ، فلا مكان للفضيلة » .

أو هو يريد أن يقول :

« اذا كانت حياتنا قدرة ، فلن يستطيع أحد أن يكون نظيفا » .

والحياة قدرة بلا شك ، والقذارة المتراكمة على وجهها هي هذه المذابيح في فيتنام والكونجو وغيرهما من بلاد العالم . والبيثور المتقيحة على جسدها هي المرتزقة في افريقيا ، النازية الجديدة في باقاريا ، والتعذيب في السجون ، واضطهاد المخالفين في الرأى في كل مكان .

ومن الغريب أن القذارة لا تدرك كم هي قدرة .. المرتزقة لا يعرفون أنهم أوغاد . والأمريكي لا يعرف لماذا يقتل . وكثيرا ما تنتفى الأسباب التقليدية للقتل كالاضطهاد العنصري أو الديني ، ويقتل الأسود الأسود ، والاصفر الاصفر ، والابيض الابيض .  
انه اذن قتل بلا سبب ، حتى بلا سبب لا أخلاقي .. انه قتل لجرد القتل .

لقد فقد الانسان انسانيته ، فما قيمة الفضيلة في مجتمع ليس فيه انسان .

ان الرجل يخون زوجته ، ولكن السنا جميعا خائنين ومخونين ، السنا جميعا خادعين ومخدوعين في ذات الوقت .  
ان العالم ذاته يخوننا .. ان « الحالة البشرية » على حد تعبير مالرو تخوننا .

هذا ما يريد أن يقوله ليلوش . انه لا يريد أن يبرر الخيانة الفردية ، ولكنه يضعها في اطارها .

وهنا تبرز لنا أهمية اختيار الأشخاص . ان الرجل مخبر تليفزيوني .. فهو أحد شهود الرؤية في هذا العالم البشع ، مهمته أن يغوص في الوحل ، أن يراقب ويسجل قريبا من قلب العالم ، ويسمع دقات الموت والفظاظة .

والمانيكان امريكية من العالم الجديد ، تريد أن تغزو العالم القديم بجمالها وبراعتها وابتسامتها التي لا تقاوم ، تحيط بها الفقايع دائما ، فقايع الشمبانزا أو فقايع الضوء . تأتي على طائرة بيضاء كما كان الجنرال « لى » قائد جيش الجنوب الأمريكى يركب حصانه ، وتبذل أقصى ما فى وسعها لكى تأسر رجلا ، وليست لها قضية بعد ذلك كله .

هذه هى الخطوط العامة لفيلم « الحياة للحياة » ، شهادة التوثيق لعبقرية كلود ليلوش ، ومما لا شك فيه أن فنية الفيلم كانت أكثر تقدما وتركيبا من فنية فيلم رجل وامرأة ، ولن يستطيع أحد أن ينسى بلاغة بعض الجمل السينمائية أو توزيع الألوان فى بعض المشاهد . ولكن هذه البلاغة كلها تفسح مكانها لزاد عظيم من الفن والفكر . . والحساسية . .

« المصور ١٩٦٨/٢/١٦ »

« رحلة على الورق »

## الطمأنينة .. والصدق .. والإنسان !

لست أدري ماذا سيكون وقع هذا الفيلم في الاتحاد السوفيتي، ولكني واثق بأنه سيثير نقاشا فكريا حادا بين المهتمين بالسياسة بل بين المهتمين بمصير الانسان ، بوجه عام ، وبين المهتمين بالحركة الاشتراكية بوجه خاص .

الفيلم رايناه في نادي الفيلم أخيرا ، وهو فيلم تسجيلي عن ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ ، أنتج في باريس ، وأخرجه المخرج فرديريك روسيف ، واستغرق عرضه زمن فيلم كامل . .

والفيلم يتناول مقدمات ثورة عام ١٩١٧ من بدايات التمرد على الملكية في أواخر القرن التاسع عشر ، وحركة تحرير الأرقاء والحرب الروسية اليابانية التي تمخضت عنها ثورة عام ١٩٠٥ ، وينتهي بوقاة لينين عام ١٩٢٣ ، وهو في كل ذلك يتحدث بلغة السينما بصدق لا نظير له ، ويحكي الانتصارات والهزائم ، والانطلاقات والعقبات ، ويستمد مادته من مكتبة الفيلم العالمي ، يدمجها في توليف رائع . .

ومستوى الفيلم كفيلم تسجيلي مستوى مقدم يتيح لنا أن نعيد النظر في أفلامنا التسجيلية ، وتعليق هادئ مقنع مختصر

بحيث يترك للصورة أن تؤدي دورها ، فليس تدخل الكلمات الا محاولة لتعميق الاحساس بالصورة ، دون أن يطفئ عليها ، ولكن هذا كله ، ليس هو المهم ، ولا أظن أن النقاش سيدور حول اتقان الفيلم أو عدم اتقانه ، ولكنى أظنه سيدور حول محتواه .

أن الذين أعدوا هذا الفيلم شيوعيون أو متعاطفون مع الشيوعية بلا شك ، ومع ذلك فإن الجراءة في تناول موضوع الثورة هذا التناول المتفتح تشهد بأن في داخل الحركة الشيوعية - في أوروبا الغربية على الأقل - تيارات من التجدد والتفتح .

فلن يستطيع أحد ممن شاهدوا الفيلم أن يمر مسرعاً على اهتمامه بإبراز دور « ليون تروتسكى » شريك لينين في قيادة الثورة ومؤسس الجيش الأحمر وقائده خلال الحرب الأهلية ، والعقل المفكر المثقف بين العقول الحاسمة العاملة في زعماء الثورة الروسية .

وقد كان تروتسكى سيء الحظ أو معدومه من تقرير الشيوعيين ، بعد خلافه مع ستالين في عام ١٩٢٣ ، هذا الخلاف الذى دفعه الى الاستقالة من وزارة الحرب في عام ١٩٢٥ ، ثم وصل الى طرده من الحزب ونفيه الى الحدود الروسية الصينية ، حيث بدأت حياته تنحدر الى الظل ، لا يتخللها الا خروجه من بلد تضيق به الى بلد ما تلبث أن تحذو حذوها حتى قتله أحد أعوان ستالين في المكسيك عام ١٩٤٠ .

ومن الحق أن الخلاف بين ستالين وتروتسكى كان يدور حول أفكار وآراء تركزت في إيمان تروتسكى بالثورة الدائمة ، وفي يقينه أن روسيا لن تنجح في تدعيم ثورتها الا اذا حركت والبهت قوى الثورة في كل مكان ، بينما أثر ستالين أن يبنى الاشتراكية في وطنه أولاً ، وأن يحصر الثورة داخل حدود روسيا حتى تتم مراحل التصنيع وتطوير المجتمع ، ولكن هذين الرجلين الكبيرين رغم

موضوعية الخلاف لم يستطعا الا اللجوء الى أسلوب التصفية المعروف ، وحين تمت التصفية فتحت لكل منهما نيران هجومه على الآخر ، فلجا تروتسكى المبعد عن السلطة الى قلمه وأوراقه ، بينما استعان ستالين بالسلطة فى تلويث نكرى تروتسكى حتى أصبح ذكر تروتسكى جريمة ، وحتى حرمت الكتب التى تؤرخ للثورة وتذكر دور تروتسكى فيها مثل كتاب الصحفى الأمريكى جون ريد « عشرة أيام هزت العالم » .

والآن يعود هذا الفيلم الى المصدق ، مصححا خطأ من أخطاء الستالينية ، وهو لوى عنق الحقيقة لكى تستجيب له وإغفال حقائق التاريخ التى لا ترضيه :

شى آخر يبرز فى هذا الفيلم ، وهو اهتمامه بتسجيل دور رواد الوعى الاجتماعى من الأدباء الروس الذين سبقوا الثورة ، فنحن نرى حفاظه بتولستوى فى حياته وموته ، رغم أن تولستوى كان مصلحا أخلاقيا يستهدى بتصوره الخاص للمسيحية ، ولكنه كان أيضا شرارة ملتهبة فى كتاباته وسلوكه بعثت النار فى قضية الفلاح المستعبد ، وبعد تولستوى يتألق ديستوفسكى ، الكاتب العظيم ، الذى بدأ حياته ثوريا ، واختتمها « سلافيا » مؤمنا بروسيا المقدسة فى ظل الكنيسة ، ولكنه لم يتخل عن تعاطفه المخلص نحو الانسان .

فاذا مضينا الى سنوات الثورة الاولى رأينا الأضواء تلقى على مايكوفسكى ، شاعر الثورة العظيم ، الذى أنهى حياته بيده فى عام ١٩٣٠ لأنه سقط فى هوة التناقض بين الفن وسيطرة البيروقراطيين الحزبيين على الذوق العام ، ثم تلقى على « اسنين » أحد شعراء الثورة الذين كانت غنائيتهم ، وعسدم لجوئهم الى الأساليب المباشرة فى الدعاية من أسباب اضطرابه النفسى الذى ألجأه الى الانتحار ، وأخيرا بوريس باسترناك الشاعر والمترجم

والروائي الذي استغلت حياته وموته ورقنتين رابحتين في معركة الحرب الباردة ٠٠

ان ملامح هؤلاء الادباء الخمسة هي في نظر الشيوعى المتعصب ، اما مواطن تخلف او مواطن ضعف ، وما اسهل ان تطلق كلمة الرجعية على كل من تولستوى ، وديستوفسكى ، ولكن هذا الفيلم اللامع يتسع في سماحة واعزاز لهذين الرائدتين العظيمين ، اما الثلاثة الذين عاشوا في ظل الثورة ، فلم تكن سيرة حياتهم السياسية جارية على القواعد المرسومة ، ولكن الفيلم يعتز بهم كوجه ناضر من وجوه الثورة ، اذ غنوا لها ، ونبتوا في ظلها ، وكأنه يؤمن بانه اذا كانت السياسة سهما مسددا فان الفن والادب طائران طليقان ٠٠

هذا الفيلم ليس فيلما عابرا ٠٠ بل انه دليل من الأدلة على ان الفكر الاشتراكي والفن الاشتراكي يجتازان مرحلة جديدة ، تبعد كثيرا عن الجمود والخوف والتزمت ، وتقرب كثيرا من الطمأنينة والصدق ٠٠ والانسان ٠

« المسود ١٩٦٨/٢/٢ »



## لا تمسح بأجدادهم الأرض !

اسأل الذين يعدون لفيلم عن الراقصة زوبة الكلوباتية ..  
لماذا لا يقدمون لنا فيلما عن « الغربى » ؟

والغربى الذى اقصد لا صلة له بالمسكر الغربى أو بقصة  
الحى الغربى ، ولكنه كان أشهر قواد وشاذ جنسيا فى مصر منذ  
خمسین سنة تقريبا ، وكان فتوة أيضا .

وقد يستطيع عباقرة السينما المصريين أن ينسجوا من هذه  
القذارات خيوط قصة سينمائية ، فيها بعض الاغراء والضرب  
والكاراتيه والميلودراما ، وقد يضيفون اليها أن الغربى كان يفعل  
كل هذه القذارات فى الظاهر ، أما فى واقع الامر الذى لا يعرفه الا  
مؤرخى حى البغاء فانه قد كان خصما للاحتلال الانجليزى ، وكان  
بينه وبين الخديو ٠٠ اى خديو ٠٠ خلاف حول فساتين الغربى  
المدندشة واساوره الذهبية ، اذ كان الخديو اى خديو ٠٠ يطمع  
فيها لنفسه .

ولا شك أن المؤلف الموهوب لقصة الغربى سوف يستطيع قبل  
أن يدفع بها الى السينما أن يجعلها مسلسلا لمدة شهر فى الاذاعة ،

فالاذاعة حريصة جدا على احياء سير النساء العظيمات والرجال العظماء . وسوف نسمع فى افتتاحية كل حلقة صوتا متخلعا لرجل يقول : انا الغربى ٠٠ على وزن ٠٠ انا بحبه ، التى سمعناها لشهر كامل حين احتفلت الاذاعة مشكورة بذكرى فنانة الشعب : بمدة كثر .

ويستطيع المؤلف الموهوب بعد ذلك أن يدفع بها الى المسرح . فتقدمها احدى الفرق اللقطة فى موسم من مواسم السياحة ، ثم يسجلها التلفزيون ، ويذيعها فى المناسبات الوطنية بين حين وآخر ، اذ تؤكد هذه المسرحية ان الغربى كان خصما لدودا للاحتلال وللخديو ، وأنه لم يلجأ الى هذا الطريق الشائك الا للتمويه على دوره الوطنى .

ثم تتوالى بعد ذلك الأعمال الفنية المستمدة من حياة هؤلاء النساء والرجال ، فترى فيلما عن سنية العمشة وآخر عن عزيزة صديقة الطلبة من العوالم العظيمات حتى تكتمل هذه الدراسة المصورة لتاريخ مصر الحديث .

وقد يأتى مؤرخ ساذج بعد ذلك فيعتمد على هذه المادة فى جمع الشذرات المتفرقة من تاريخ مصر . وربما استطاع تكوين نظرية جديدة فى تفسير التاريخ ، لا هى التفسير السياسى ولا الثقافى ولكنها ٠٠ التفسير الانحطاطى للتاريخ .

ولا يبقى بعد ذلك الا أن تدخل هذه المادة التاريخية الى المدارس ، فنرى فى ورقة أسئلة التاريخ فى احدى السنوات الدراسية سؤالا عن اسباب ارتفاع وانحيار وداد الغازية أو عن الاتجاهات السياسية ليمبه كثر .

لا تضحك ايها القارئ ٠٠ ان الوباء قائم لو لم ترفع صوتك احتجاجا عليه ، ومحاولة لرد هؤلاء الناس الى عقولهم وأخلاقهم

ووطنيتهم ، فقد كفاهم ما لوثوا به وجه مصر حين جعلوها مغارة  
لصوص أو وكر تجار مخدرات أو سلسلة متصلة من الكاباريهات •  
ولكن ماذا يجدى أن ترفع صوتك ساخطا •• ان ما تستطيع ان  
تفعله وتردهم به الى عقولهم وأخلاقهم ووطنيتهم هو أن تمنع عنهم  
نقودك •• فهم لا يريدون الا نقودك •• حتى ولو مسحت بأجدادهم  
الأرض صارخا لاعنا •

« روزاليوسف ١٩/٨/١٩٧٤ »



## المحتويات

٥	تقديم
٧	أولا المسرح
٩	هاملت والأفواه المصرية
١٢	التراجيديا
١٤	أوديب
١٦	الديكور المسرحى
١٨	لجنة القراءة تقرر شطب على باكثير ١
٢٠	نجاح سقوط فرعون
٢٣	الصفقة درس لكتابنا الشبان
٢٧	مسرحية ناجحة ولكن
٣٠	فى نهاية الموسم المسرحى
٣٢	أريد زوجا لابنتى
٤٤	اخلاق للمظماء

٥٢	• • • • •	هاملت المسكين فى البرنامج الثانى
٥٥	• • • • •	أول مسرحية عربية واقعية
٦٣	• • • • •	شكسبير لم يكن يعلم
٦٧	• • • • •	شقة للايجار
٦٩	• • • • •	كلا الجانبين خطأ
٧١	• • • • •	صندوق توفيق الحكيم
٧٣	• • • • •	ينبوع الشباب
٧٥	• • • • •	مسرحيات إيموى أوبريتات
٧٧	• • • • •	فرقة محلك سر
٧٩	• • • • •	النفاق حرام والابتزاز حلال
٨١	• • • • •	السهم فى قلب الحقيقة
٨٣	• • • • •	برنارد شو فى القاهرة
٨٥	• • • • •	مطلوب مسرح دأثرى
٨٧	• • • • •	المسرح والمسجد
٨٩	• • • • •	صنف الحریم
٩١	• • • • •	دمشق تبحث عن مسرح
٩٣	• • • • •	انظر خلفك فى غضب
١٠٦	• • • • •	غناء للشعب
١٠٨	• • • • •	أسبوع السعادة للفن النعيس

١١٢	أربعة كتب جديدة
١١٨	الجمود هو عدو الابداع الأول
١٢٠	الخطا الأكبر
١٢٤	فترة التوافق
١٣٦	الأعداد مرحلة مؤقتة فى التطور المسرحى
١٣٩	ماذا نصنع لهؤلاء ؟
١٤١	حول مشكلة المسرح المصرى « الميلاد الكاذب » من هو الأب الشرعى، اسطورة اليهودى القاتل الكرادلة والمسرح
١٤٢	المؤلف هو المسرح
١٤٨	البناء والبناء فى مسرح ميلر
١٨٧	ملاعيب حلاق بغداد
١٩٢	عالم طبيعة ولكنه برئ
١٩٩	اعادة ترتيب البشر
٢٠٦	الشعر المضحك
٢١١	القدر وراء الافساق
٢١٧	ثلاثة قرون من الضحك
٢٢٣	مصادرة الأعمال الكلاسيكية
٢٢٥	الملك يموت فى الحديقة الفرعونية
٢٢٩	ماذا لايتكلم الانسان العربى
٢٣١	وايشور الطحين
٢٣٥	شاعة ونصف من الفن الرفيع
٢٤٠	سليمان الحلوى بين الرغبة والعقل

٢٤٦	حول الفتى مهران
٢٥٢	حول المسرح الشعري
٢٦٦	هل من حقنا الاحتفال
٢٧٠	بريخت الجديد
٢٨٢	الإنسان الإنسان
٢٨٨	مسرح شوقي الشعري
٣٢٩	أرابال « المسرح العنفر والجنس »
٣٤٦	لغة المسرح العربي
٣٥٢	حول أصالة المسرح
٣٥٦	الروحاني ماله وما عليه
٣٦١	كلمة لا بد منها
٣٦٥	بإكثير .. رائد الشعر والمسرح
٣٧٢	كتاب جليل
٣٧٦	عند التفافمة
٣٩٧	المسرح العربي بين الكلمة والحركة
٤٠٤	كان مهرجاً
٤١٩	المرأة التي كرهت شكسبير
٤٢٨	مسرحنا المصري الى أين ١٩
٤٣٣	ثانياً السينيما
٤٣٥	استعراض العنف
٤٤٥	لائنام ... القصة والفيلم
٤٤٢	السينيما في العام الجديد



٤٤٤	• • • • •	أعجبني معبود الجماهير
٤٤٦	• • • • •	هل هناك مكارثية جديدة ؟
٤٤٩	• • • • •	مرجبا أيتها الأحزان
٤٥١	• • • • •	نجوم العصر
٤٥٨	• • • • •	هل تؤمن بسارتر أم زانوك ؟
٤٦٠	• • • • •	لماذا يقولون هذا الكلام ؟
٤٦٢	• • • • •	قصة الرئيس فى السينما
٤٦٤	• • • • •	سينما توغراف عباس
٤٦٦	• • • • •	النهاية السعيدة .. التعيسة !
٤٦٨	• • • • •	كيف يصبح السينمائيون فنانين ؟
٤٧٠	• • • • •	سينما أونطه
٤٧٢	• • • • •	الملاك الأزرق .. الشيطان
٤٧٤	• • • • •	موت الشرير .. أو حياته
٤٧٦	• • • • •	من السماء الى الأرض
٤٧٨	• • • • •	١٢ قصة منعونى من إخراجها
٤٨٩	• • • • •	هؤلاء البشر .. مزيقون
٤٩١	• • • • •	القصة العالمية .. المجهولة
٤٩٣	• • • • •	أكثر من فيلم جيد
٤٩٥	• • • • •	الفيلم العربى أحسن من الأصل الأمريكى
٤٩٧	• • • • •	مواهب لهند .. غير التجسد
٤٩٩	• • • • •	فن الوحيدة
٥٠١	• • • • •	المخرج الروائى

٥٠٣	• • • • •	الفيلم الهادىء
٥٠٥	• • • • •	لقاء أسيا وأفريقيا
٥٠٧	• • • • •	افلام الترسو
٥٠٩	• • • • •	مازال هناك وقت للحب
٥١١	• • • • •	حب وضرب وطرب
٥١٣	• • • • •	يا خبيثتنا
٥١٥	• • • • •	يا حبيبى
٥١٧	• • • • •	الأثارة وحدها لا تكفى
٥١٩	• • • • •	جبار الشاشة وحش الشاشة
٥٢١	• • • • •	آخر موسم
٥٢٤	• • • • •	الموسم السيئ المائى الجديد
٥٣١	• • • • •	إذا كانت هناك خطيئة فهي الحرب
٥٤٠	• • • • •	الخواجة هو بطل الموسم
٥٤٣	• • • • •	من رجل وامرأة الى رجل وامرأتين
٥٥١	• • • • •	الطنائينه .. والصدق .. والانسان
٥٥٥	• • • • •	لا تمسح بأجدادهم الأرض

رقم الايداع ١٩٩١/١٩١٦

التزقيم الدولى. 3 — 2868 — 01 — I.S.B.N. 977

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



يتضمن الجزء الخامس من العمل الكاملة لشاعر  
العربية الكبير صلاح عبد الصبور المقالات والدراسات  
التي تعرض فيها للمسرح والسينما ، والتي  
صدرت على مدار ثلاثة عقود حافلة بالإبداع الفكري في  
المجالات الأدبية والفنية والصحف المصرية والعربية . وقد  
جمع القطع منها في كتاب الثناء حياله . وقد رتبت محتويات  
الكتاب حسب تاريخ نشرها لأول مرة حتى تصور تطور  
الرؤية النقدية للكاتب الكميح .